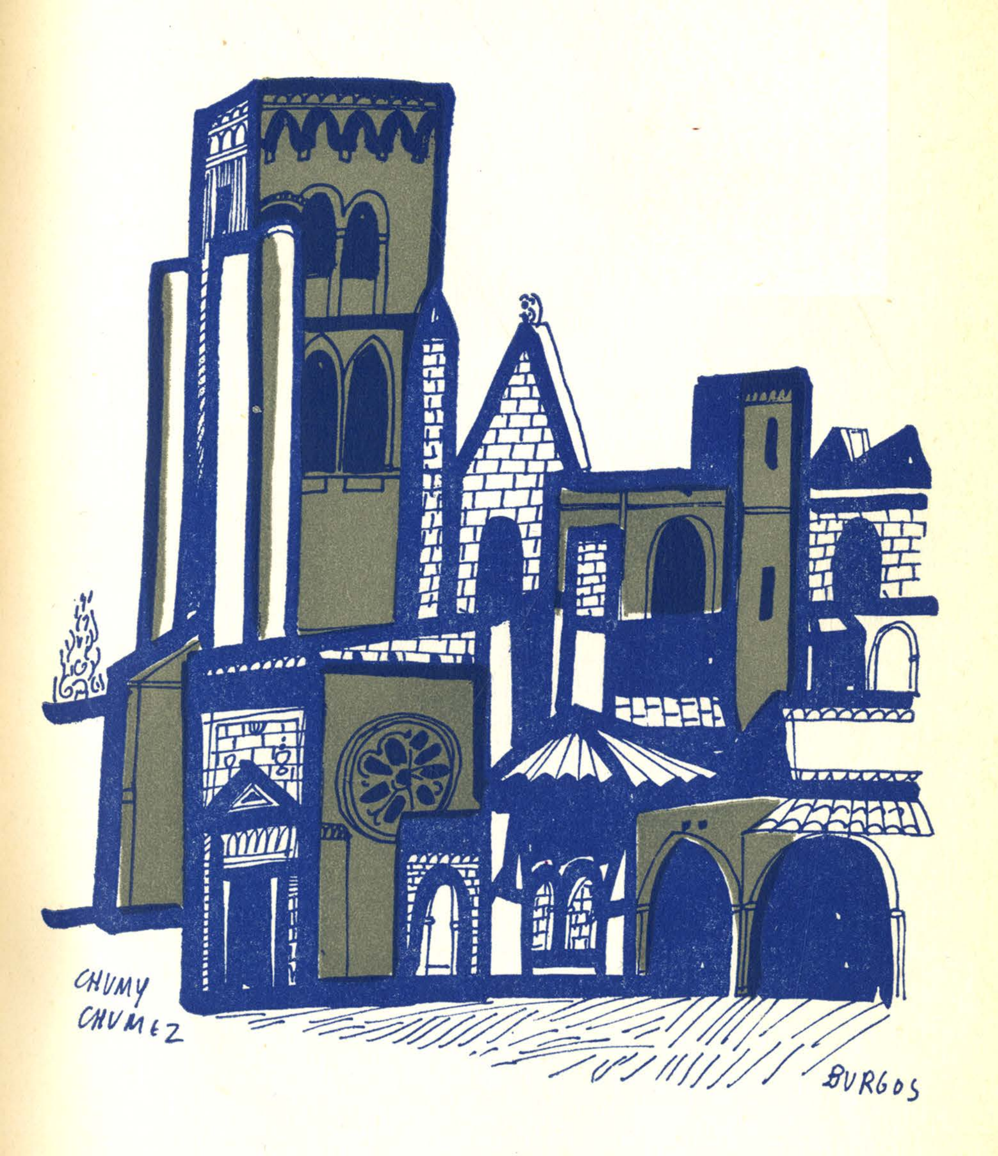
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 114

JUNIO, 1959

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

114

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91
MADRID

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)
Teléfono 248791

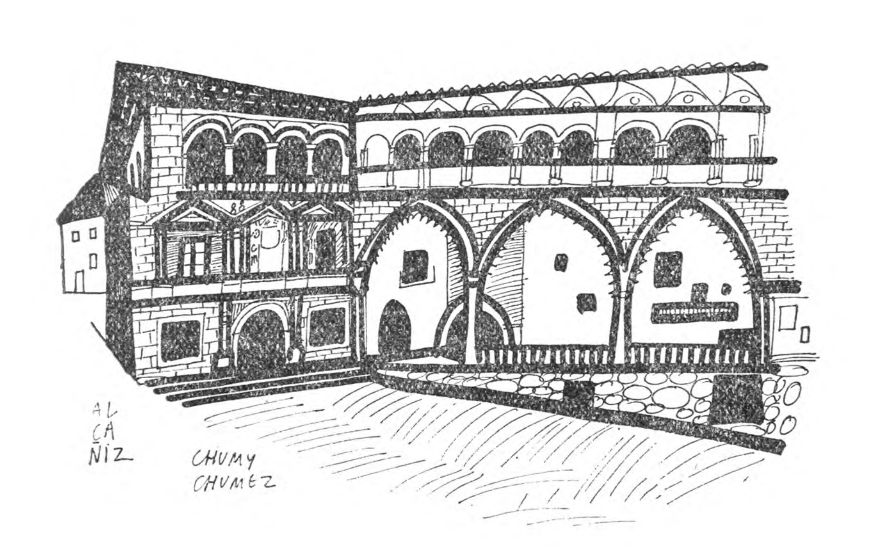
MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

INDICE

Portada y dibujos de Chumy Chumez. En páginas de color el trabajo *Presencia de América en la poesía de don Luis de Góngora y Argote,* de Antonio Gómez Alfaro.



ARTE Y PENSAMIENTO

MODOS DE SER CRISTIANO

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Hace algunos meses, y bajo el título de *¿Un orteguismo católico? Diálogo amistoso con tres epígonos de Ortega, españoles, intelectuales y católicos* (Salamanca, San Esteban, 1958), publicó el P. Santiago Ramírez, O. P., un volumen de 259 páginas, de las cuales 219 están consagradas a rebatir las 16 ("Los católicos y Ortega", CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 101, mayo de 1958) con que yo había comentado su anterior libro *La Filosofía de Ortega y Gasset*. Si un autor desea cuando escribe que sus palabras sean leídas y sopesadas, el P. Ramírez ha colmado las medidas de mi deseo. ¿Podré decir lo mismo en cuanto al resultado de esa lectura? Que responda por mí el crítico de *¿Un orteguismo católico?* en Radio Vaticana: "Es sencillamente [ese libro] el paso del estudioso al polemista. En estos casos las mayores víctimas son la ciencia y el lector. La polémica se nos anuncia en el título y se nos da a torrentes en el interior. Ha naufragado por completo la serenidad... Con una punta de infantilidad, [el autor] da por derrotado y refutado a Laín Entralgo."

Pero yo no quiero escudarme con textos ajenos —otros, y muy sabrosos, podría citar—, sino retraer las cosas a su verdadero punto de partida. Decía yo: "El empeño del P. Ramírez —juzgar la obra filosófica de Ortega desde un punto de vista católico— tiene que ser emprendido de nuevo, con objetividad y benevolencia menos discutibles." Y después de leídas las 259 páginas de *¿Un orteguismo católico?*, eso mismo digo ahora. ¿Puede aceptarse como buena la censura de quien resueltamente afirma, a manera de tesis, que según Ortega, "Dios no existe, como tampoco existe el alma"? (pág. 419 de *La filosofía de Ortega y Gasset*).

Sin embargo, no es mi propósito repetir uno a uno mis argumentos, y menos esforzarme por añadir otros nuevos. Aun teniendo en cuenta las precisiones que una discusión pormenorizada me obligara a introducir en aquéllos, creo firmemente que siguen conservando su validez. Sólo me permitiré apostillar, y esto por tratarse de un punto de ética intelectual, la objeción del P. Ramírez al método seguido por mí. Advierto yo lealmente en mi comentario que deseo limitarme a revisar "algunas" de las tesis previas a la rotunda condenación con que el libro termina (entre paréntesis: yo digo "previas a" y no

"previas de", como el P. Ramírez me hace decir). Y mi expeditivo contradictor se pregunta si eso es serio, responsable y honrado, porque mi deber consistía en examinar "todas" las proposiciones críticas del libro que yo entonces comentaba. Pues bien, mi buen P. Ramírez: ese proceder mío es "serio", es "responsable" y es "honrado", porque mi propósito se ceñía a mostrar que el empeño último del libro en cuestión —juzgar la obra filosófica de Ortega desde un punto de vista católico— "tiene que ser emprendido de nuevo, con objetividad y benevolencia menos discutibles". Me proponía yo, tan sólo, decir a mis posibles lectores, fuesen estos españoles o romanos: "En el libro del P. Ramírez no concuerdan siempre la argumentación y la conclusión. En sus páginas faltan, por otra parte, textos de Ortega importantes para una recta y cabal intelección de los aducidos. Como prueba, he aquí unos cuantos botones de muestra. Hemos de pensar, por tanto, que ese libro, por razones de orden estrictamente intelectual, no permite sustentar una tesis final tan grave y resolutiva como la suya." Quienes sepan y quieran leer con buena fe, ¿quieren decirme si mi proceder fue "serio", "responsable" y "honrado"?

Obré así porque ese expreso propósito mío no requería más, y porque para evacuar el menester a que el P. Ramírez se refiere me hallaba entonces —y me hallo ahora— "falto de espacio y de tiempo". Sí, mi buen P. Ramírez: así es. Tal es la situación y tal es el menester en que los intelectuales seglares, católicos o no, solemos hallarnos en España, cuando de nuestra obra, y sólo de ella, nos vemos obligados a vivir. Atentos por necesidad al doble y simultáneo deber de ir subsistiendo y componer alguna obrecilla personal, nos falta muchas veces el tiempo, y en las faenas polémicas hemos de limitarnos a lo imprescindible y suficiente; tanto más si tales faenas no son de nuestro gusto. Ese fue mi caso, y esta ha sido mi conducta. Tal vez el P. Ramírez no lo haya visto así desde la holgada calma del claustro. Pero intentando argumentar *ad hominem,* como esta vez lo hace, era obligación suya haberlo visto.

También *ad hominem* argumenta el P. Ramírez, y acaso por razones más tácticas que intelectuales, cuando se esfuerza por presentarme como un "epígono" de ese "orteguismo católico" que él tan gallardamente inventa. Con mi réplica a su libro yo no trataba de hacer "orteguismo católico"; sólo pretendía —lo proclamaré una vez más— mostrar la existencia de no leves incongruencias entre el material probatorio del P. Ramírez y la conclusión de ese material obtenida. Repetiré por mi cuenta lo que óptimamente ha escrito el crítico de Radio Vaticana: el polemista ha podido esta vez más que el estudioso. Frente a ese "orteguismo católico" diré, pues, lo que años

atrás dije frente al rótulo de "católico orteguista" que otros trataban de poner sobre mí: "Soy, por supuesto, católico; y luego, entre otras cosas, admirador de la obra de Ortega. Y quiero serlo, si se me admite tan osada expresión, no como *católico orteguista,* sino como *católico catolicista;* esto es, con el propósito de buscar en la obra de Ortega y por doquiera, para hacerlo mío, todo lo que en ella sea o me parezca ser verdadero y valioso." Sacar de ahí las cosas es inventar maniqueos cuando así conviene; operación, como se sabe, bastante más fácil que recomendable.

Todo lo cual indica que, contra lo tajantemente afirmado ahora por el P. Ramírez (*¿Un orteguismo católico?*, págs. 104 y 105), hay más de una manera de ser cristiano. La actitud de San Agustín y la de Belarmino frente a la condición y a las posibilidades de la naturaleza humana caída y, por tanto, frente a la historia del hombre, ¿no son acaso distintas entre sí? ¿Era el mundo para San Pedro de Alcántara lo que es para el P. Lombardi? ¿Son iguales entre sí, por ventura, la manera de ser cristiano de San Simeón Estilita y la manera de serlo el P. Atanasio Kircher y San Contardo Ferrini? El espíritu de la liturgia oriental, ¿coincide enteramente con el occidental? La teología de los Padres griegos, ¿es idéntica a la teología latina? Negar la Inmaculada Concepción en el siglo XIII, ¿era lo mismo que negarla en el siglo XX? En el "ser" del "ser cristiano" hay, por supuesto, algo cuya realidad permanece invariable; mas también hay algo —la ocasional expresión de lo invariable— que de alguna manera muda con los tiempos, las mentalidades y las personas. Para no remontarnos a San Simeón Estilita y a los Padres griegos, mostraré al P. Ramírez dos maneras de ser cristianos cercanísimas a él. A fines de 1957 —antes, pues, de que apareciera mi artículo *Los católicos y Ortega*—, el P. Teófilo Urdanoz, O. P., publicó en *La ciencia tomista* (núm. 264, págs. 549-612) un trabajo titulado "Para una filosofía y teología de la esperanza". En él cita los estudios de Gabriel Marcel, R. le Senne, O. F. Bollnow, W. Brednow, E. Bloch, Ch. Mœller, J. Pieper, P. Charles, S. J., Ch. Zimara, R. A. Gauthier, A. M. Carré, M. Müller y J. Daniélou acerca del tema de la esperanza, y a continuación escribe: "A todos ha superado con mucho, desde su punto de vista, sobre todo histórico y filosófico, en la obra monumental que ha consagrado últimamente al tema de la esperanza, Pedro Laín Entralgo, *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano* (Madrid, *Revista de Occidente,* 1957), estudio completo a través de toda la historia de las corrientes filosóficas y literarias sobre el tema de la esperanza, a la vez que una poderosa y personal teorización sobre la antropología de la esperanza que aspira a ser *praeambulum theo-*

logiae spei. No deja el autor, sin embargo, de ocuparse ampliamente de la esperanza teológica en las fuentes, San Pablo, San Agustín, Santo Tomás, los teólogos actuales. Su exposición es objetiva y comprensiva y no ofrece serios reparos teológicos." Que luego el P. Urdanoz discrepe lealmente de algunos puntos de mi construcción, no le ha impedido escribir generosamente lo que antecede.

Pero he aquí que en uno de los más recientes números de *La ciencia tomista* (núm. 269, enero-marzo de 1959, págs. 167-168) —después, por tanto, de publicado mi artículo "Los católicos y Ortega", y el segundo libro del P. Ramírez— aparece de nuevo una reseña crítica de *La espera y la esperanza,* en la cual su autor, un cierto señor "N.", tras algunos elogios iniciales —a los que no sería muy arriesgado atribuir un designio de cobertura—, escribe, entre otras cosas, lo que sigue: "Tiene —el autor de *La espera y la esperanza*— la idiosincrasia de hablar de todo y de todos, con un tono de suficiencia y de superioridad que acaba por resultar antipático y pedantesco... En suma: una obra interesante por varios conceptos, pero en la que hay más literatura que ciencia y más palabras que ideas. Un revuelto de cosas bastante confuso e indigesto, junto con atisbos y perspectivas útiles e ingeniosas. Un ejemplo bastante fiel del confusionismo reinante" (1).

---

(1) ¿En qué se basa el Sr. "N." para escribir lo que escribe? Según el contenido de su crítica, en estas cinco razones: 1.ª Yo propongo una interpretación metafísica, y no sólo metafórica, del *gemitus creaturae* de que habla San Pablo. ¿Cree el Sr. "N." que esto es malo? ¿Cabe *hoy* una cosmología *cristiana* ajena a esa metafísica interpretación? 2.ª Yo afirmo que el pensamiento del P. Teilhard de Chardin es una visión cristiana del evolucionismo (¿acaso no es así?), a pesar de que las obras de este autor "han sido mandadas retirar de las bibliotecas eclesiásticas por orden de Roma". Mucho admiro yo, desde luego, la obra del P. Teilhard de Chardin. Pero lo que en mi libro digo es lo siguiente: "Cabe admitir que el universo entero se mueve natural y espontáneamente hacia ella [hacia la recapitulación de las criaturas en Cristo]: es la visión cristiana del evolucionismo (Lecomte du Noüy, Teilhard de Chardin). Mas también es posible pensar —sean o no íntegramente ciertas las tesis evolucionistas— que la recapitulación de las criaturas no humanas y la paulatina satisfacción de su metafísica "esperanza" acontecen a través del hombre" (página 39 de la primera edición). Y en otro lugar añado: "¿Cuál debe ser la actitud del católico ante esa consideración del "movimiento cristiano" como el desarrollo de un *phylum,* al término del cual Cristo, más o menos identificado con el "punto Omega", realizaría sobrenatural y evolutivamente la... recapitulación de todas las criaturas? No soy yo el llamado a contestarlo... El tiempo irá diciendo lo que de aquélla ha de perdurar" (pág. 345 de la primera edición). Y en una nota de la misma página, insisto: "Las fórmulas que a este respecto emplea el P. Teilhard de Chardin son bastante ambiguas." ¿Cómo lee el Sr. "N."? ¿Con miopía, con descuido o con mala fe? 3.ª Yo atribuyo a la esperanza algo que es de la previdencia, parte integral de la prudencia. ¿Dónde? Y en todo caso, ¿no cree el Sr. "N." que algo tienen que ver entre sí, metafísica y psicológicamente, aquello por lo que en la realidad natural del hombre hay previdencia y aquello por lo que en esa realidad hay esperanza? 4.ª Yo estimo más adecuado llamar "firme" a la esperanza teologal que llamarla "cierta". Ahora bien: yo no hago otra cosa, y así lo digo, que adherirme a lo que

Si yo propendiese a las interpretaciones astutas y malignas, supondría ahora que esa llamativa diferencia entre las dos críticas procede de ser una de ellas anterior y la otra posterior a mis objeciones al P. Ramírez. Pero yo no quiero ser astuto y maligno —procuro no quererlo, cuando menos—, y prefiero pensar que el P. Teófilo Urdanoz y el señor "N." tienen dos maneras distintas de ser cristianos: uno lo es sabiendo atribuir algún valor a aquello de que él discrepa, y el otro, viendo confusión en todo aquello que no coincide exactamente con lo que él piensa. Acaso no fuese del todo ilícito decir que el artículo del P. Urdanoz es obra de un tomista "vocacional", y la crítica del señor "N." secreción de un tomista "profesional".

Dejémonos, sin embargo, de cuestiones accesorias, y vengamos a lo que importa. Es decir, a mi actitud como católico ante la obra de Ortega; más precisamente, al artículo en que yo trataba de expresarla. No me proponía con ese artículo —ya lo he dicho— hacer "orteguismo católico". Si éste viene un día, miel sobre hojuelas. Con el caletre que Dios me dio y con mi vocación de "católico catolicista", yo me limito a ir componiendo como puedo mi modesta obra personal; y si alguien quiere juzgarme sin antojeras y rotularme sin arbitrariedades, a esa obra deberá acudir, y no a lo que digan el capricho o la conveniencia ocasional de este o el otro polemista. Pero además de ser "católico catolicista" y hombre de mi tiempo —o, al menos, de intentar serlo con alguna honradez— soy español y amigo del juego limpio. Me duele, por tanto, que un hombre como el P. Ramírez dé la impresión de emplearse con tal pertinacia y con tan forzados argumentos por conseguir la condenación oficial de un español de veras eminente y prestigioso, cuya obra filosófica y literaria —discutible, cómo no— es hoy leída y utilizada sin daño y con provecho por gran número de católicos de Europa y América. ¿Creen el P. Ramírez y quienes le aplauden que está el "orteguismo" entre los "ismos" que por acción o por reacción apartan hoy de la Iglesia a no pocos de nuestros jóvenes? Si es así, les diré que no tienen la menor

---

propone S. Harent en el *Dictionnaire de Théologie Catholique,* de Vacant. Por otra parte, gran número de teólogos católicos (P. Laymann, H. Tournely, R. Billuart, G. Antoine, J. Perrone, etc.) abonan ese prudente modo de pensar, sosteniendo que la esperanza teologal es "cierta", *ex parte Dei,* e "incierta" o "condicionada", *ex parte sperantis.* El propio P. Ramírez no vacila en afirmar *(La ciencia tomista,* tomo LVIII, 1938, pág. 377) que la certidumbre de la esperanza teologal es del afecto y puede faltar *per accidens.* 5.ª Yo atribuyo a Santo Tomás un texto que no figura en sus obras. Lo cual, respondo yo, no es cierto, porque quien se lo atribuye es W. Brednow en su artículo *Der Mensch und die Hoffnung,* artículo que yo reseño muy puntual y objetivamente en mi libro (pág. 324 de la primera edición). Permítame, pues, el Sr. "N." que, con mejor fundamento, aplique a su crítica lo que él de mi libro dice: "Un ejemplo bastante fiel del confusionismo reinante."

idea de lo que ante ellos está pasando, y pediré al cielo que no abran sus ojos demasiado tarde. Me apesadumbra, además, ver encenderse entre nosotros el celo condenatorio cuando el autor atacado no puede por sí mismo defenderse y cuando la condenación puede tener, *de iure* y *de facto*, consecuencias bien distintas de las puramente religiosas y espirituales. El alcance de una campaña "religiosa" contra Ortega en la España actual, ¿es acaso el mismo que el de una hipotética campaña italiana, también "religiosa", contra Benedetto Croce? (2). Me apena, en fin, contemplar cómo todo eso se hace aquí y ahora sin advertir, ya en un orden puramente espiritual, que tal condenación oficial —tan ansiada al parecer— sólo satisfaría de veras a quienes no leen ni quieren leer a Ortega, y sólo con dolor sería acatada por quienes efectivamente leen sus libros. Por todo esto, y no por afán de polémica o por espíritu de grupo, escribí yo hace meses el artículo a que tan latamente ha contestado el P. Ramírez.

Y por todo esto respondo ahora, siquiera sea de un modo tan breve y global, al nuevo alegato del polemista de San Esteban. Si dispusiese de espacio y tiempo suficientes, acaso me decidiera a examinar una a una todas sus páginas, para asentir o para discrepar, y pienso que no me faltarían pluma y argumentos en uno y otro caso. Pero ni ahora tengo ese tiempo, ni querré tenerlo en el futuro. El que Dios me vaya dando preferiré utilizarlo haciendo lo mío. Modesta y calladamente, seguiré pensando que el modo de ser cristiano San Justino fue y será siempre más fecundo que el modo de serlo Torquemada, y trataré de obrar en consecuencia.

---

(2) En el caso, bien improbable, de que tal campaña se produjese. Recuérdese la serena actitud del *Osservatore Romano* a la muerte del filósofo italiano.

Pedro Laín Entralgo.
Lista, 11.
MADRID

BELLEZA DE LAS COSAS HONESTAS

POR

GIOVANNI PAPINI

En 1923, G. P. escribió un libro que no querría después publicar nunca. La abstención se debió seguramente a una suerte de delicado pudor, puesto que el cuerpo básico de la obra gravitaba en torno al mayor y más discutido hecho de la vida del escritor: su conversión religiosa. Ahora, hace apenas unas semanas, el editor Vallecchi acaba de publicar este libro, cuyo significativo título reza así: "El segundo nacimiento", y del que nos honramos dando un capítulo de entre los más claros y fervientes, con el que la excepcional "novedad" literaria de Italia cobra así inmediato reflejo en España e Hispanoamérica.—N. del T.

El destejer de los recuerdos ha hecho madurar mediodía. La campana de la iglesia de Valsavignone sacude sus repiques contra las paredes del valle. Mi Giocondina hiende alegremente el canalón del sol, y llega corriendo hasta la Cruz del Gajo para anunciarme que la mesa está puesta.

Mi mesa es cuadrada y justa para cuatro. De frente a mí, la esposa, la sonriente pensativa, y entre nosotros, una a cada lado, las niñas. Dos veces al día, y con la excusa de calmar el apetito, recomponemos el corro de nuestro afecto; reencontramos los amados rostros con el bienestar necesario como para confrontarlos a la memoria, para reconocer en ellos las huellas del sol, del cansancio, del júbilo.

Cada una de mis hijitas tiene algo de mí y algo de la madre, pero entre ellas nada se parecen. La mayor tiene la piel ligeramente oscura; es alta, estremecida, ligera; como un cielo de marzo o de septiembre es su cara, ya rodeada de una apasionada jovialidad o ensombrecida de cierta cordial melancolía; afilada y empalidecida, a veces, por la presencia de reprimidas pero inquietas tristezas. Lleva el alma asomada a las grandes pupilas oscuras, y parece que esté esperando siempre gozos frescos, palabras hermosas, espectáculos rítmicos, colores, afectos, novedades. Su boca, grande, está en cada instante dispuesta a la sinceridad del reír, al sabor de los frutos, a la sutil pureza del aire. Y las trenzas de su cabello tienen reflejos de rico bronce.

Los ojos de la hija menor son líquidos, claros, celestes, tinte miosotis, ojos donde el Angélico habría prendido la idea de uno de sus tiernos cielos de milagro. Según los días, tienen la lucidez de las viejas mayólicas azules o el dulce gris turquí de los montes atardecidos. Son rubios los cabellos, de ese subio tierno, como amasado de oro y de ceniza. La fina blancura de su carnación, tal la de flor de la clemátide, la acerca a la figura de la infanta de un poema medieval.

Si la otra es más expansiva, ésta es más meditativa. Si Viola ama más los pueblos, las hojas, las plantas, las nubes, la Gioconda se siente más íntima de las criaturas vivas, goza las gracias de los animales, compadece las oscuras miserias de los hombres. Pero las dos andan en paz con el mundo y con Dios, y me protegen de los contagios de la malignidad y la soledad. Yo me siento deudor de estas dos inocencias, y ellas, para hacerme olvidar la deuda, la acrecientan más y más cada día.

Y también hoy están junto a mí, con los labios llenos de cosas que contar y que preguntar, y entre la luz de estos cuatro ojos que ven más que los míos, me siento tan seguro como una vieja tapia entre los abrazos de la hiedra.

Tiempos atrás, el comer en familia era para mí un fastidio humillante, casi un suplicio. Las llamadas "necesidades corporales" le resultaban vergonzosas entonces a mi idealismo tosco, que no sabía ver aún, en el corazón mismo de la materia, el místico nido del espíritu.

Hoy, la mesa puesta, blanca, con la reposada lucidez de los platos, el discreto centellear de los vasos, la pulida solidez de los cubiertos y la honradez del buen pan, me representan el cotidiano hermanarse del hombre con la tierra, de la que está hecho; con el cielo, también, al que está destinado. Bebemos y comemos moléculas destiladas del terruño con la ayuda y la colaboración del sol, pues no es solamente sol el vino, según la palabra de Dante, sino además todas las plantas que crecen sobre las tierras emergidas, y de plantas se alimentan los animales que comemos nosotros, y con nosotros todos los hombres.

Así, hasta en el más sencillo alimento del pobre han puesto mano cielo y tierra; basta con que se alegre la mesa de alguna humilde riqueza vegetal para que todas las partes del mundo nos envíen, como a Salomón, sus tributos.

¡Dichosos aquellos que saben imaginar lo invisible y acercarse las lejanías! Una mesa puesta bien puede convertirse, igual que un texto sagrado, en todo un sistema de correspondencias y de alegorías. Dispuestas en parejas contrarias, se ofrecen a la inteligencia dobles trinidades de símbolos. El agua y el vino, el aceite y el vinagre, la sal y la pimienta. Compañeros habituales y, sin embargo, de opuesta naturaleza. El agua es la vena de la altura, la memoria del bautismo de los inocentes; el vino, la sangre de Cristo, el lujo de las colinas, el delirio de los violentos. El aceite, limpio y amargo como la alegría de los santos, parece requerir a la noche, a las veladas de los estudios y de las agonías, a la lámpara que titila ante los altares de las iglesias taciturnas y cerradas. El vinagre es una irascible corrupción del vino y fue dado a los labios de Aquel que había sabido dar el puro vino de sus venas,

pero también sirvió para curar las heridas del samaritano. La sal consiste en la luz mediterránea, en el sabor de los océanos, en la sagrada hospitalidad de las antiguas familias. Y la pimienta, en cambio, nos trae los malos ardores del Asia, la estimulante maceración de los deseos, el reseco de los desiertos, el color de la víbora.

Para un contemplativo, estas seis sustancias se transfiguran en un *speculum mundi,* y la cara de la tierra, el abismo del mar, las obras y los trabajos del hombre, aparecen en la humildad de los proveedores de esta alegría familiar y diaria.

Rubia como el grano la sopa, estrellada como el cielo y humeante como un sacrificio, abre la fiesta. Viene después la carne de la víctima blanca, que fue a la muerte sin quejas, igual que los mártires, y la ensalada de achicoria, estriada de un fuerte verde hermoso, cogida esta mañana junto a casa, y las peras, frías y buenas, dulces, incluso si no completamente maduras, la uva moscatel de Sigliano, todavía un poco ácida, y el café, que ha pasado el Atlántico y que se volvió ligero y oloroso sobre el fuego.

La madre ha dado a todos su parte en el plato y el vaso; la fuerza de los alimentos empieza ya a calentar la sangre y a colorar los rostros, y parece que el alma esté ahora más alegre, que sea más serena la alegría.

Y el sol nos llama a todos hacia fuera. Envía la hierba su más bello verdor y despunta también entre las piedras del sendero. Las montañas descansan; el cielo concede sus nubes a la blandura de los collados. ¡No, Dios, no merecemos un mundo tan milagroso!

Reencontrada hermosura de las cosas honradas, sanas y santas. La bondad de la mesa puesta, de la vida en común, de la vida ordinaria y ordenada. La mano de la esposa sobre el hombro del esposo; la manita del hijo en la mano grande del padre. El padre que ama al hijo; el hijo que quiere bien al padre.

Reencontrada bondad de las cosas justas. Del pan de harina verdadera, del agua fresca de manantío, de la flor del campo, del fruto maduro y terso, del aire intacto en los mediodías reposados, de la majestad de los largos y lánguidos crepúsculos. Estar en paz con la naturaleza y con los hombres. Estar en regla con Dios. Amar a los que aman, amar aún más a los que no aman (tanto más desgraciados), obedecer la ley, rezar por la mañana apenas despiertos; a la noche, con los ojos cansados. Hacer la parte del trabajo propio hasta el final; reconciliarse con el mundo. Cada día de nuestra vida debería ser un nuevo tratado de paz entre la criatura que pasa y lo creado que permanece.

(Nota y versión castellana de Fernando Quiñones.)

POEMAS

POR

ALFONSO EMILIO PEREZ

TURBIO SILENCIO

I

Carne y sangre, Señor, estremecidas
en la inminente víspera del goce.
Ansia multiplicada por el roce
de innumerables tórtolas heridas.
Ojos en tibio vuelo adolescente
de la espiga a la flor y de ella al ave;
mano que, en su torpeza, apenas sabe
acariciar un seno dulcemente.
Esto soy yo, Señor. Ardiente llama,
turbio silencio, desigual desvío.
En mis adentros fluye un blando río
que a Tu inminencia crece y se derrama.
Y mi dolor, en agrio desvarío,
sueña tu luz y tu silencio clama.

II

A veces las palabras dulcemente se mueren.
Hay un silencio espeso de flor apisonada,
y nos quedamos grises, yertos, desalentados,
propicios a la lumbre del misterio y del llanto.
Agudamente un ángel por las frentes resbala:
el ángel fugitivo que atentamente cela
la callada presencia de las cosas sin nombre.
A su tacto resbalan torres de pensamiento,
castillos de palabras heridamente firmes.
En el silencio el ángel de nada necesita.
Nos ofrece las cosas en su innombrable gozo.
Todo en todo. Presencia del "que sí" de las cosas.

Pero el ángel no dura. Retornan las palabras
y con ellas la sangre y el latir y la vida.
Las preguntas se agolpan y el silencio agoniza,
remoto el ángel mudo, velador hüidizo
del desnudo silencio de las cosas sin nombre.

III

Aquí tengo mis manos
—¿son hojas o son flores?—
Yacen aquí, al acaso,
mis tercas manos, voces
de obstinado silencio.
Sus venas, como lenguas
sobre su blanco dorso,
deslizan su salobre
mar de callada música.

A veces se levantan
como encendidas crestas.
Siento entonces que todo
se apresura violento.
Las manos se estremecen
y olvidan su silencio,
su obstinado reposo.
Apresuradas, corren.
—¡Tacto, tacto!, reclaman.
Con ofrecida prisa
—¿son manos o son llamas?—,
ondulan, brillan. Cada
dedo, una flecha
que crece, que se lanza,
silbando.

(Ya las venas
olvidaron su quieto
menester de vigilia.)

Se apresuran, palpitan.
Su ardentísimo tacto
consume cuanto roza.
Buscan, buscan; presura
de destrucción. Son brasas.

Ahora, tan silenciosas
en su reposo:
¿aguardan?

IV

Apenas barro —tierra que sustenta mi grito;
apenas viento —soplo para Tu luz remota;
como la espiga —tierra también, cuajada en fruto—
me yergo para darte mi dolorosa ausencia.

¡Pesa tanto la tierra que me soporta y nutre
y es tan roja la sangre que me circula y arde,
que ya he olvidado todas las palabras más nobles
y a mi boca no brincan sino palabras duras!

Pero hoy tengo que darte todo lo que me pesa
para erguirme, si puedo, como la espiga ardiente.
Mi carne, turbia y roja, mi carne nunca quieta,
está sañudamente cargándome de tierra.
Pero yo quiero hablarte. Olvidé la palabra
y desvelar no puedo el silencio del viento,
la música celeste que derrama Tu nombre
según dicen aquellos que te tienen y guardan.

Yo sólo sé de sangre. De carne que se duele
de saber otras carnes, turgentes y remotas;
de noches dolorosas en un acecho oscuro,
de manos que se crispan y de labios que sorben
un morder silencioso, amargamente espeso.

He querido mil veces desgarrarme la carne
para arrancar la viva raíz que nos enciende
en un torpe manojo de flores que se rasgan.
¿Estás Tú allí? No puedo desatarme la carne
ya destrenzada, rota, de tanto desearte.

Y tu ausencia me dura. Sólo tengo mi noche
donde amontono sueños, y dolor y silencio;
ojos que me persiguen y carne: carne y sangre.

Mi barro es sólo eso. Algo que duele y goza,
que busca y que presiente. Por eso hoy he querido
llamarte con mi grito. Erguido, duro y agrio
mi grito se levanta, rojo de sangre y goce,
buscando lo que dicen que el silencio se guarda.

V

INFANCIA RETORNADA

Me recuerdo de niño
descubriendo los nombres,
las palabras. los signos.

Decía árbol, y era
un poblarse de pájaros
la tarde toda, bajo
las ramas altas.
Decía cántaro.
Un resonar fresquísimo
me llenaba los ojos,
los labios. Se volcaba
el agua tierna en las tinajas
y la palabra se quedaba
oliendo a barro, a casa,
a pozo.

Tenía palabras más secretas.
Pecado casi decir balsa.
Allí los niños se morían.
Pero era hermosa,
vegetal y redonda
con su collar de cañas.

Por la tarde venían
millares de palabras
a posarse, muy quietas,
en el cuaderno abierto.
Palabras grises,
sin relieve, sin lumbre:
pluscuamperfecto,
declinación, gramática...
A veces se metían
en el cuaderno algunas
que traían resonancias:
isla, desierto, fiera...

Los ojos se quedaban
entonces asombrados.
El papel era un río
o un mar, o un infinito...
Navegaban palabras
y la ventana abierta
las recibía distantes...

¡Alfonso! Me llamaban.
Y la palabra nueva
—mi nombre— me sonaba
a labios conocidos,
a juegos...
... a ternuras.

Alfonso Emilio Pérez.
Colegio Mayor "Jiménez de Cisneros".
Ciudad Universitaria.
MADRID

LA VIGILIA NOCTURNA DEL AMANTE

POR

JUAN FERRATÉ

Aunque no se da la fórmula con demasiada frecuencia, existe entre la noción corriente de la poesía y la noción presuntamente más rigurosa que tienen de ella los críticos, una discrepancia fundamental en lo que se refiere a la cuestión de si se dan o no, fuera de las obras pertenecientes a este género literario, temas y motivos de la experiencia que por sí mismos serían poéticos. La noción de la poesía que tiene el hombre corriente, conlleva la creencia en la existencia, en la realidad de determinados aspectos de las cosas, que de por sí tendrían cualidades tales que bastaría que el artista los evocara en su obra para que, supuesto un mínimo de habilidad artesana en él, se lograra el efecto conmovedor propio de la poesía. La posición de la crítica suele ser, en cambio, muy diferente. El crítico sostiene que no existe en la realidad ningún depósito de poesía natural, ninguna fuente de inspiración poética que garantice por sí misma el éxito de la composición, aun en el supuesto de que el poeta tenga aquel mínimo de instrucción en su oficio, cuya necesidad concede de todas maneras la noción corriente. La poesía no puede encontrarse sino en las obras de los poetas, y sólo cuando éstas se ajustan a ciertas normas imprevisibles y exclusivas de cada una de ellas, la poesía sólo existe en el poema hecho y es inseparable de él. La poesía no es un efluvio que se desprende de determinadas zonas de la realidad o de peculiares honduras de la experiencia común, y que el poeta aprisione en sus versos, con fortuna mayor o menor, según la inspiración de que disponga, sino una cualidad propia y exclusiva de determinadas combinaciones verbales, cualidad que es única en cada caso e irrepetible en combinaciones distintas. La realidad, en todos los sentidos de la palabra, sostiene el crítico, es materia poética; pero esto equivale a decir que no existe en la realidad ninguna cosa ni ningún aspecto de ellas que sean peculiarmente poéticos.

La posición de la crítica ante el problema es, por supuesto, perfectamente legítima. La convicción corriente que hace de la poesía un estado natural de la realidad o una disposición innata del alma tiene, por lo menos, el defecto de ser una manifestación de irresponsabilidad: el hombre común tiene una noción sentimental de la poesía y no ve en ella lo único que, desde una consideración ética severa, la justi-

fica, y que consiste en que ella es también una obra y una tarea. No es menos cierto, sin embargo, que la posición de la crítica exige cierta matización para que se la pueda aceptar cordialmente.

Hay que situar la cuestión en el terreno de los principios. Y, en este terreno, no se acaba todo con decir que la afirmación de la presencia o de la ausencia de la poesía requiere necesariamente la existencia previa de determinada combinación verbal. Cabe ir más allá, y es prudente sostener que la poesía tampoco existe mientras dicha combinación de palabras no esté orientada a procurar determinada experiencia: si se me permite la expresión, una experiencia de la experiencia. La poesía, por supuesto, tiene por tema el poema; pero también (puesto que la experiencia del poema es la experiencia de un sentido) la experiencia. Que la poesía tiene por tema la experiencia significa que la experiencia del poema es la reproducción, la imitación (si gusta esta expresión de ascendencia platónica) o la representación de la desnuda "experiencia" del hombre. Y por "experiencia" entiendo aquí la conciencia de la realidad efectiva de las cosas, conciencia a la que, como todos sabemos, el hombre se encuentra encadenado, sin que pueda desasirse de ella en ningún momento; conciencia, por otra parte, que no es nada distinto de lo que conocemos por nuestra vida.

Nuestra conciencia de la vida es, por cierto, una carga que sostenemos, con ligereza o pesar, según los casos, y, además, un modo de ver las cosas sólo a medias lúcido; más bien, de este ver que no es un mirar, diríamos que es un ver ciego o, con Píndaro, un ver de sombras dentro de un sueño. Los ojos de nuestra conciencia viviente son los de la exclamación de Machado:

¡Ojos que a la luz se abrieron
un día para, después,
ciegos tornar a la tierra,
hartos de mirar sin ver!

La ceguedad del sueño de la vida no es, sin embargo, tan completa que no se dé dentro de ella cierta lucidez. Sobre todo, existen medios de iluminación que son como unos duplicados imaginativos de la realidad opaca, donde ésta alcanza en cierta medida a transparentarse. La realidad, por supuesto, es siempre impenetrable; pero no así la conciencia de la realidad. Su opacidad puede volverse transparente en las disciplinas del espíritu. Una de ellas es la poesía, y, de entre todas, ella es la que (junto con las demás artes) mantiene sus operaciones de transparencia más cerca de la ciega opacidad primera. Esto significa que la desnuda experiencia parece hacerse en ella propiamente transparente:

la poesía procura, como hace un momento decía, la experiencia (lúcida) de la (ciega) experiencia.

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

El despertar *está*, efectivamente, ahí: en la poesía.

La poesía tiene, pues, un tema: la realidad de la experiencia, la efectividad de la presencia de las cosas a la conciencia humana. Ahora bien, la conciencia que tiene el hombre de la realidad no es normalmente una conciencia vacía y abstracta, sino una conciencia circunstancial: es conciencia de una situación concreta. Las situaciones humanas que puede formar la imaginación son, sin duda, prácticamente ilimitadas sobre todo en tanto que situaciones de la conciencia íntima. Pero la habitación humana sobre la tierra, y en un suelo configurado siempre de una determinada manera, bajo la bóveda celeste donde los astros brillan, dentro de un orden de poderes físicos elementales que se le someten, le ofrecen resistencia o le destruyen, entre el sueño y la vigilia, en actividad o en reposo, y en la sucesión del día y de la noche, del verano y del invierno, y de las edades del hombre, implica una regularidad de experiencia que forzosamente tiene que reflejarse en la poesía en el modo de la recurrencia de pretextos o motivos poéticos semejantes. Las situaciones humanas, en tanto que cuentan en ellas el ambiente natural y las condiciones biológicas (y éstos, de un modo más o menos evidente y explícito, cuentan regularmente), son siempre, y en todas partes, las mismas. Forzosamente la experiencia del hombre tiene que ser, en este sentido, regular. Si la poesía busca la representación de la experiencia del hombre, de la comunicación de influjos que se da entre el hombre y las cosas, de la radical comunidad del hombre con su circunstancia concreta, tiene que haber en ella una tendencia a la reproducción regular de idénticas situaciones del hombre dentro del mundo de la experiencia natural y primaria.

Pero hay más: la naturaleza, que es necesidad, es un representante eminente y augusto de los poderes supremos. La naturaleza es divina: reclama propiciación y suscita el conjuro. La relación directa del hombre con las fuerzas naturales es el tema poético por excelencia, porque puede representar la forma más alta de la experiencia humana: aquella que pone al hombre en relación con su ser último y total. La suma experiencia del hombre es la que lo abarca todo dentro del presente de dicha experiencia. La conciencia que tiene de sí mismo el hombre coincide entonces con sus posibilidades últimas. La naturaleza elemental, por ser una de estas ultimidades, de estas posibilidades supremas, puede representarlas todas.

Así se explica el que, con ser absolutamente cierto que la poesía no existe sino en tanto que obra poética, pueda haber una apariencia de verdad en la noción común acerca de una poesía en estado natural. Tal es la fuerza con que la circunstancia humana elemental reclama su representación en el poema.

* * *

El hecho referido explica también que la investigación literaria pueda agrupar obras y pasajes distintos de poetas, escuelas, lugares y épocas diferentes alrededor de un motivo común a todos ellos. La investigación de los motivos se nutre de la comprobación fáctica de que, efectivamente, obras enteras y pasajes diversos de obras, procedentes de distintas épocas y países, desarrollan, cada cual desde su propio punto de vista, una situación semejante. La significación poética de la situación parece entonces residir en la propia naturaleza de la misma. Esto último, según acaba de verse, es por principio falso. Sin embargo, merecería la pena hacer la comprobación de que es falso. Y vamos en cierto modo a hacerla al hilo de unos cuantos ejemplos de la especificación del motivo de la noche en un *topos* determinado.

Debe entenderse que un *topos* no es lo mismo que un motivo. Mientras que el término "motivo" se aplica a aquellas situaciones del hombre o a aquellos aspectos de la naturaleza, o a la combinación de ambas cosas, cuya recurrencia en obras diferentes no implica necesariamente una relación entre ellas distinta del mero hecho de que el pretexto de que han partido los autores es en cierta manera el mismo, el término *topos* designa el esquema idéntico de pensamiento o de expresión con que se interpreta un motivo dado en obras distintas, de tal modo que parece obligado suponer entre las obras en cuestión una relación de influjo directa o indirecta. El *topos* se transmite por tradición; el motivo se inventa en cada caso, aunque sea para dar en lo mismo que ya se había inventado antes o en algo semejante.

El esquema que vamos a considerar es, como he dicho, una especificación del motivo de la noche. En dicho esquema se parte de la descripción del reposo nocturno de la naturaleza para ponerla en contraste con la vela inquieta del amante. El *topos* es antiquísimo en la literatura europea y sus derivaciones se extienden, por lo menos, hasta el siglo XVI, aunque seguramente una rebusca un poco minuciosa, que queda a cargo de quien quiera emprenderla, descubriría fácilmente ejemplos posteriores. Mi propósito no es erudito, sino crítico. Me importa la comparación de los ejemplos que voy a aducir, no sólo para señalar la presencia de un esquema común a todos ellos, sino también

para establecer la ausencia de una correspondiente identidad en el intento de la obra. Además de las diferencias de valor que se dan entre los distintos ejemplos, hay entre ellos diferencias más hondas, que residen, en último término, en el hecho de que ni el motivo ni el esquema son los elementos primordiales del sentido, inseparable de la concreta especificación verbal en que la obra consiste y donde sólo se descubre la intención total.

* * *

El ejemplo más antiguo de poesía europea donde a la evocación de la noche se asocia la descripción del sueño de la naturaleza lo tenemos en este admirable fragmento de Alcmán (58 Diehl):

> Duermen las cumbres de las montañas, y los valles,
> alcores y barrancas,
> y los animales que reptan, criaturas del suelo,
> y las fieras del monte, y los enjambres,
> y el bruto en los fondos del mar encrespado.
> Y duerme también la muchedumbre
> de las aladas aves.

Ningún otro ejemplo de una tan valiente animación poética de la naturaleza se encuentra en toda la poesía griega, y en la latina, sólo en un poema de Estacio, que hemos de ver luego, se describe con parecida osadía el sueño de la naturaleza inanimada, sin acudir al recurso de la personificación. La virtud poética del fragmento reside justamente en la imposición enérgica de una impresión humana sobre el paisaje en conjunto: el descanso nocturno del hombre y de los animales aparece generalizado, y la realidad natural pasa a ser aquí otro enorme animal en reposo. El sueño de montañas y valles, de cerros y barrancos, y el de las distintas criaturas que reptan por el suelo, recorren el monte, habitan, mudas, el agua y vuelan por el aire, es un símbolo de la quietud universal. La naturaleza aparece representada en la forma de una única entidad viviente y, además, aplacada.

Es interesante comparar el fragmento de Alcmán con una obra moderna donde el autor ha encontrado el modo de aunar en una impresión semejante de totalidad viviente y en reposo el espectáculo de una ciudad a la hora del amanecer. La ciudad en conjunto aparece también animada, convertida en un ser vivo y, lo que es más importante, de esta manera reconciliada con la naturaleza elemental, contra la cual, al principio, hubo de constituirse. Se trata del conocido soneto de Wordsworth, "composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802", según dice el título:

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This city now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes, theaters, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.

Never did sun more beautifully steep
In his first splendor, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!

The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very house sseem asleep;
And all that mighty heart is lying still!

Como el fragmento de Alcmán, también el soneto de Wordsworth obtiene su efecto poético en gran parte porque nos presenta a un ser poderoso en el momento de su mayor debilidad indefensa y al propio tiempo de confianza y abandono más grandes. "Le sommeil —escribe Alain— est la récompense de qui se confie à soi et au monde, de qui s'absout absolument". La representación poética de la ab-solución de la existencia, de la relajación de nuestro tesón vigilante, nos conmueve especialmente cuando vemos que también el ser más fuerte necesita absolverse y relajarse. No tanto porque la grandeza y altivez sean humilladas, sino porque son humanizadas. (Y nuestra conmoción es tanto mayor, como en alguna parte observa Julien Benda, si el poder humanizado en el sueño es el de una fuerza cruel.) Así, en la descripción de los efectos hipnóticos de la música sobre el rayo y el águila de Zeus, en los vv. 5-10 de la Pítica Primera de Píndaro:

Tú apagas, lira, incluso el rayo hiriente
de eterno fuego; y duerme sobre el cetro
de Zeus, el águila, la reina
de las aves, aflojando su ágil ala
a uno y otro lado, cuando, oscura,
sobre su corva testa tú difundes
una nube, suave broche de los párpados:
duerme y su lomo, desfallecido, oscila,
dominado por tu empuje.

El fragmento de Alcmán presenta, sin embargo, un rasgo peculiar. Y ello es que, a pesar de la poderosa energía con que parece imponérsenos la descripción de un simple paisaje, hay en él una intrusión esquematizadora de orden puramente racional que nos impide tomarlo en un sentido demasiado actual. No todo lo que allí está aludido forma parte del paisaje *visto* (sea en la forma de la presencia o en la de la ausencia): el sueño del bruto marino es un añadido destinado a integrar racionalmente la totalidad descrita. La ballena (a que alude pro-

bablemente Alcmán) no forma parte del paisaje experimentado, sino sólo de la noción del paisaje. Esta circunstancia supone una nueva confirmación de algo que ha sido frecuentemente notado en la poesía antigua, aunque se la haya dado a veces una formulación falsa, cuando, por ejemplo, se ha dicho que en la poesía griega y latina no se manifiesta el sentimiento de la naturaleza. Esto, expresado de esta manera, no es cierto, lo que nuestro fragmento bastaría a demostrar. Pero sí es verdad que en la poesía antigua la naturaleza, por sí misma y sin conexión explícita con alguna situación humana, no interesa. Nuestro fragmento lo confirma en tanto que no se queda en lo simplemente visto y experimentado, sino que integra esto último con algo cuya procedencia es sólo nocional, para completar, con fines ulteriores muy probablemente, la totalidad descrita. Es lícito pensar que el fragmento en cuestión debía estar en alguna conexión (de contraste, por ejemplo) con algún aspecto de las situaciones humanas cuya descripción eran el interés primario del poeta. De hecho, puede inferirse hipotéticamente de que se trataría, gracias a la existencia en varios poetas griegos y latinos posteriores a Alcmán, de pasajes paralelos, de estructura idéntica todos ellos, uno de cuyos elementos se corresponde perfectamente con los versos del trunco fragmento de Alcmán.

En los pasajes en cuestión se asocia la descripción del sueño nocturno de la naturaleza con la del insomnio del amante. El esquema, hasta estos últimos años, parecía ser, en su primera articulación explícita, tan antiguo como el fragmento de Alcmán. (Cabe decir, incluso, que es más antiguo, si tenemos en cuenta que ya en la *Ilíada*, XXVI, I ss., se nos describe con una vivacidad impresionante la noche insomne de Aquiles, consumido por la añoranza del amigo muerto. Pero en Homero, un elemento del esquema aparece alterado; el contraste no se verifica con el reposo de la naturaleza, sino con el descanso nocturno del campamento aqueo, donde Aquiles es el único vigilante.) Existe, en efecto, un breve trozo de poesía griega, incluído hasta hace poco en el corpus de la poesía de Safo (fr. 94 Diehl), aunque Lobel y Page, los últimos editores de la obra de la poetisa de Lesbos, lo omiten por razones lingüísticas, donde se introducen en una pequeña escena nocturna los rasgos esenciales del *topos* en cuestión:

Las Pléyades, la luna
ya se acostaron.
Es medianoche: el tiempo
pasa, y yo velo
sola en la cama.

La fecha de estos encantadores versos resulta, sin embargo, incierta, una vez que han dejado de pertener a Safo. Pueden ser una

muestra de poesía popular de tradición anterior a Alcmán, y pueden también proceder de una época mucho más tardía.

Como quiera que ello sea, el hecho de que la descripción del sueño nocturno de la naturaleza aparezca en éste y en otros pasajes antiguos donde el sosiego de la noche está puesto en contraste con la inquieta vela del amante, lleva a pensar que el fragmento de Alcmán tenía idéntico contexto. No vamos a considerar los pasajes griegos correspondientes, que son: Teócrito, II, 38 ss., y Apolonio Rodio, *Argonáutica,* III, 744 ss. El primer ejemplo latino es el siguiente de Virgilio (*Aeneis,* IV, 522-32; cf. VIII, 26 ss.), que cito *in extenso* y cuya estructura se corresponde totalmente con el pasaje de Apolonio (en éste quien vela es Medea), el cual probablemente es su fuente:

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem
corpora per terras siluaeque et saeua quierant
aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu,
cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres,
quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis
rura tenent, somno positae sub nocte silenti.
At non infelix animi Phoenissa, neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu.

Este pasaje, como todos los de Virgilio, es una maravilla de arte supremo. Tal vez ningún poeta ha sabido aunar con mayor felicidad la fascinación hipnótica de la poesía, obtenida mediante la fuerza de impresión física elemental que poseen las palabras (sus sonidos y sus combinaciones rítmicas), con una tal serena y humana justeza en el desarrollo de la materia poética. Los hipérbatos, los encabalgamientos (combinados a veces con hipérbatos: *fessa... / Corpora; saeua... / aequora; aspera... / rura),* las aliteraciones *(siluaeque et saeua; pecudes pictaque; lacus late liquidos; somno positae sub nocte silenti; soluitur in somnos; rursusque resurgens),* las anáforas, las simetrías se acumulan en estos diez versos. Y, sin embargo, ninguna impresión de afectado rebuscamiento se desprende de ellos; al contrario: todo está sabiamente dirigido hacia un efecto conjunto de majestad y suave naturalidad. La placidez de la noche, la inquietud de Dido: nada más, excepto que ambas cosas se hallan mágicamente elevadas a un grado de valor más alto que el real, a un grado de idealidad ausente por completo de la intención del fragmento de Alcmán.

La descripción de Alcmán y la de Virgilio se corresponden, sin embargo, perfectamente en sus rasgos generales, aunque no en ningún detalle de expresión lo bastante significativo para establecer entre ellas una relación directa. La relación habría que establecerla probablemente a través de Apolonio, o de su traductor latino, Varrón de

Atax (en cambio, es curioso que la correspondencia sea muy próxima, en un pequeño detalle, entre el fragmento citado hace un momento, atribuído a Safo, y el pasaje de Virgilio. En ambos se especifica con precisión que el momento a que ambos se refieren en la mitad de la noche: *mésai de nyktes; cum medio uoluuntur sidera lapsu.* Este detalle falta, por otra parte, en Apolonio, supuesta fuente directa de Virgilio. Podría tal vez tratarse de una simple coincidencia, o hay un eslabón intermedio distinto de Apolonio).

Un segundo ejemplo latino de desarrollo del mismo *topos,* con alguna alteración (intervención del amor para despertar al amante), se encuentra en un poema de Petronio (Baehrens, *Poetae Latini Minores,* IV, 99). Cito los cuatro últimos versos, que son el pasaje decisivo y donde, por otra parte, son notables las correspondencias literales con Apolonio:

Ecce tacent uoces hominum strepitusque uiarum,
et uolucrum cantus fidaque turba canum:
solus ego ex cunctis paueo somnumque torumque,
et sequor imperium, magne Cupido, tuum.

Por lo que yo sé, el esquema aparece por primera vez en la poesía europea, en lengua vulgar, en tres sonetos de Petrarca (CLXIV: *Or che'l ciel e la terra e'l vento tace;* CCXVI: *Tutto'l di piango, e poi la notte, quando;* y CCXXIII: *Quando'l sol bagna in mar l'aurato carro),* aunque en los dos últimos ejemplos, con alteraciones que lo hacen casi irreconocible. En cambio, vuelve a aparecer con toda su pureza en una "imitación" del siglo XV por el Cariteo. Vale la pena citar el lindo soneto del poeta barcelonés: en él nos encontramos otra vez con los mismos elementos: noche plácida y sueño universal, en contraste con la vigilia del amante. Sólo al final se complica el esquema con un nuevo elemento imaginativo: la siembra que hace Amor de espinas envenenadas en el corazón del amante.

Ecco la notte il ciel scintilla e splende
di stelle ardenti, lucide e gioconde;
I vaghi augelli e fere il nido asconde,
e voce umana al mondo or non s'intende;

la rugiada del ciel tacita scende;
non si move erba in prato o'n selva fronde;
chete si stan nel mar le placide onde;
ogni corpo mortal riposo prende.

Ma non riposa nel mio petto Amore,
Amor d'ogni creato acerbo fine;
anzi la notte cresce il suo furore.

Ha sementato in mezzo del mio core
mille pungenti, avvelenate spine,
e'l frutto che mi rende è di dolore.

De Alcmán al Cariteo, pasando por Teócrito, Apolonio, Virgilio. Petronio y Petrarca (y no olvidemos la inicidencia marginal del pequeño fragmento sobre la muchacha que vela en soledad), son, por lo menos, siete poetas que durante más de dos mil años de poesía europea se han sentido conmovidos por la misma circunstancia, probablemente por influjo más o menos directo o difuso de los unos sobre los otros, y la han descrito imponiéndole idéntico esquema. Todos ellos han representado el sueño nocturno de la naturaleza, y también todos ellos (si aceptamos la hipótesis antes referida acerca del fragmento de Alcmán) lo han visto en contraste con la inquieta vigilia del amante; aunque sacando cada uno de ellos un partido diferente del esquema común. Sin embargo, no se acaban aquí las posibilidades de desarrollo de esta forma particular del motivo de la noche. Nos quedan por ver tres nuevos aspectos bajo los que ha sido tratado, dentro, con todo, de un esquema básicamente semejante.

En el siglo I p. C, Estacio recoge el esquema de Teócrito, Apolonio, Virgilio y Petronio, y le imprime una variación fundamental, El contraste entre la quietud universal y la vigilia del insomne se mantiene, pero desaparece el motivo erótico. En cambio, se introduce el nuevo elemento de la invocación al Sueño para que venga a calmar la ansiedad del vigilante. El poema de Estacio es el siguiente *(Siluae,* V, 4):

Crimine quo merui, iuuenis, placidissime diuum,
quoue errore miser, donis ut solus egerem,
Somne, tuis? Tacet omne pecus uolucresque feraeque
et simulant fessos curuata cacumina somnos,
nec trucibus fluuiis idem sonus; occidit horror
aequoris, et terris maria acclinata quiescunt.
Septima iam rediens Phoebe mihi respicit aegras
stare genas; totidem Oetaeae Paphiaeque reuisunt
lampades et totiens nostros Tithonia questus
praeterit et gelido parcit miserata flagello.
Unde ego sufficiam? Non si mihi lumina mille
quae uafer alterna tantum statione tenebat
Argus et haud umquam uigilabat corpore toto.
At nunc heu! si aliquis longa sub nocte puellae
bracchia nexa tenens ultro te, Somne, repellit,
inde ueni. Nec te totas infundere pennas
luminibus compello meis (hoc turba precetur
laetior): extremo me tange cacumine uirgae
(sufficit) aut leuiter suspenso poplite transi.

Ya al comentar el fragmento de Alcmán he anunciado que sólo en este poema de Estacio íbamos a encontrar una descripción tan decidida y valiente, con rasgos tan plenamente humanos, del sueño de la naturaleza. Cierto: estos montes que remedan un sueño fatigado, esos mares que hacen de la tierra almohada, van incluso más allá de lo último que pudo haber osado Alcmán. Y, con eso, ¡cuán lejos nos

hallamos del poeta griego! El atrevimiento de Estacio, más que osadía imaginativa, digna de admiración, nos parece censurable desfachatez, o, tal vez mejor, simple parodia. El calor humano que posee la descripción de Alcmán, en la que la naturaleza se amolda fácilmente al sentido que el poeta le impone y entra en un contexto vital que conjura su rebeldía y hostilidad primitivas, está en el más violento contraste, si bien nos fijamos, con la contorsionada, chillona e irresponsable descripción de Estacio. El poeta latino no nos proporciona materia imaginativa nueva en el orden de la experiencia natural, ni siquiera en el de la seria experiencia íntima; nos da sólo una elaboración caprichosa de nuestras nociones comunes. No nos ofrece Estacio la experiencia imaginativa de relaciones posibles en la experiencia real, sino sólo una combinación de nuestros conceptos de la experiencia en relaciones arbitrarias, cuya posibilidad o imposibilidad en cuanto relaciones reales no importa en absoluto. La humanidad de los rasgos con que Estacio nos describe aquí el sueño de la naturaleza no representa una humanización correspondiente del paisaje, sino su deformación irrisoria, puesto que falta el término primero y punto de partida, o sea el paisaje mismo. Falta la experiencia, cuya representación es el tema de la poesía.

En el siglo XV, Ausiàs March recoge el esquema en cuestión y lo altera también en un aspecto aún más importante. La placidad del sueño nocturno se ha transformado en él en una evocación de la noche como propiciadora del temor y de las voluntades hostiles. La sustitución de un tono sentimental por otro depende de la disposición del hombre que con la noche se enfrenta, no de ésta misma: la noche es al mismo tiempo angustia y sosiego y, en último término, ni una cosa ni otra. En el siglo XVI, Pernette du Guillet recoge, exacto, el esquema tradicional, con la sola diferencia de que también para ella la noche es tristeza y angustia, en vez de paz y sosiego *(La Nuict,* vv. 1-6):

La nuict estoit obscure, triste et sombre,
Toute tranquille, et preste à malefice,
Tous animaulx reposantz soubz son ombre:
Mais mon esprit, tresprompt à son office,
Ne permettoit au corps de sommeiller
Un tant soit peu pour chose que je feisse.

La modificación que sufre el esquema en March no debe, pues, sorprendernos. El poema de Ausiàs March es el siguiente (XXVIII Pagès):

Lo Jorn ha por de perdre sa claror:
quant ve la nit qu'espandeix ses tenebres,
pochs animals no cloen les palpebres

e los malalts crexen de llur dolor.
Los malfactors volgren tot l'any duràs
perquè llurs mals haguessen cobriment,
mas yo, qui visch menys de par e'n turment,
e sens mal fer, volgra que tost passàs.
E d'altra part faç pus que si matàs
mil hòmens justs menys d'alguna mercè,
car tots mos ginys yo solt per trahir me,
e no cuydeu qu'l jorn me'n escusàs.
Ans en la nit treball rompent ma penssa
perquè'n lo jorn lo trahiment cometa:
por de morir de de fer vida streta
no'm toll esforç per donar-me offensa.

Plena de seny, mon enteniment pensa
com abtament lo laç d'Amor se meta.
Sens aturar, pas tenint via dreta,
vaig a la fi si mercè no'm deffensa.

La fuerza expresionista de la frase de Ausiàs March no tiene muchos paralelos equivalentes, y difícilmente superiores, en la poesía universal. Esta energía tiene por base, sobre todo, la violenta franqueza del poeta, el cual, con su pertinacia en decirse a sí mismo, acaba siempre por redimir el poema de los indudables convencionalismos que contiene. Aquí el v. 1, con su atribución traslaticia al día del pavor del hombre ante la aproximación de la noche, tiene una dureza realista implacable, lo mismo que los demás que le siguen en la primera estrofa. (Muy baudelairiana, en los términos más literales. Recuérdese el principio de *Le Crépuscule du soir:*

Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Voici le soir charmant, ami du criminel;
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

Y más adelante:

C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent!

Es exactamente el v. 4 de March. ¿Qué relación insospechada habrá entre estos dos poetas? Relación indirecta, naturalmente.) Difícilmente encontraríamos en Ausiàs March alguna impresión de belleza como las que sus contemporáneos italianos proporcionan constantemente o como las que no faltan tampoco en su coetáneo y compatriota Jordi de Sant Jordi. En cambio, la expresión del tremendo valenciano deja en el ánimo del lector una huella tal vez más profunda, viva e hiriente como un arañazo. Su amaneramiento, en virtud de ella, parece transmutarse en la más apasionada sinceridad. Así, en este poema, la introducción del motivo de la noche tiene en principio una función meramente didáctica: todo aquello que en la noche infunde desaso-

siego (el miedo de los animales indefensos, el dolor de los enfermos y el acecho de los malhechores) se reproduce en la situación del poeta enamorado y sirve para dar relieve imaginativo a la descripción de esta última. Pero Ausiàs March no se queda aquí: la descripción de los proyectos criminales contra sí mismo a que durante la noche él se entrega y que espera cumplir con el día no resulta en una simple manera de hablar, sino que obtiene una fuerza de convicción literal. El amante es realmente un criminal, un suicida. La noche y el día le sirven igualmente para el desarrollo de su actividad de destrucción propia, pero la noche le asiste proporcionándole compañía cordial. La descripción de la noche como un poder hostil adquiere de esta manera el valor de una experiencia inmediata y deja de ser un simple recurso retórico.

No menos impresionante, aunque por razones muy distintas, es la última derivación de nuestro esquema que vamos a considerar. En la breve y extraordinaria composición de Torquato Tasso que leeremos ahora, también se parte del motivo original de Alcmán, el sueño nocturno de la naturaleza, y, como en la derivación de Estacio, se suprime el motivo correlato de la vigilia del amante. Se conserva, con todo, la conexión erótica.

Tacciono i boschi e i fiumi,
e'l mar senza onda giace,
ne le spelonche i venti han tregua e pace,
e ne la notte bruna
alto silenzio fa la bianca luna;
e noi tegnamo ascose
le dolcezze amorose:
Amor non parli o spiri,
sien muti i baci emuti i miei sospiri.

Es notable que, a pesar de todas las diferencias de detalle, el movimiento de la primera sección de este poema sea, de todos los ejemplos considerados, el que más cerca se halla del franco impulso del fragmento de Alcmán. Parece que nos encontremos de regreso a los orígenes de la poesía y de la expresión: la inmediatez directa de la visión del Tasso, cima del arte poético, parece ser una cualidad primitiva, aunque de hecho sea el producto de una previa entereza de actitud ante la realidad, como sólo a muy pocos les es dado alcanzar. La integridad imaginativa de la obra es sólo el resultado estético de aquella actitud de raíz moral.

Fijémonos en la variación más importante de estos versos con respecto al fragmento de Alcmán. En ella está todo el poema: donde Alcmán dice "duermen", el Tasso escribe "callan". Al sueño de la naturaleza se sobrepone la noción, antes sólo implícita, del silencio.

Esta es ahora la noción importante. El silencio es aquí, por supuesto, no sólo una circunstancia física, sino, ante todo, una disposición íntima. Es aquella disposición orientada hacia el que Unamuno llama secreto de la vida, la hondura del alma donde todo logra acogimiento, donde toda pluralidad se resuelve en unidad indiferente. En ella estriba la segunda variación de nuestro poema con respecto a la tradición de Teócrito, Apolonio, etc. En vez de imaginar la situación erótica como un contraste entre la paz de la naturaleza dormida y la inquietud del amante en vela solitaria, el Tasso nos presenta el reposo nocturno como una circunstancia de la compañía amorosa. Con ello hace de aquél, bajo el aspecto del silencio, el representante simbólico de una honda exigencia del erotismo.

El amor es bestial. Lo es, claro que sí: el amor, desde el punto de vista de la "humanitas", es violencia y abuso personales. Y lo es por ambas partes, y en un doble sentido en cada una de ellas: sobre la otra parte y sobre uno mismo. El ansia erótica del hombre trata de tapar esta condición del amor bajo mantos de pureza y elegancia, de muchas maneras. Hay las maneras sociales, que van desde la obscenidad franca (el hecho de que en nuestras sociedades esta manera se halle en general confinada en el difuso mundo de las malas maneras no debe hacernos olvidar, por ejemplo, la obscenidad ritual y convencional de los antiguos: piénsese en los sembrados de príapos itifálicos que todavía subsisten en Grecia y en la literatura de un Catulo o un Marcial) hasta el matrimonio regular, pasando por otras ocultaciones más hipócritas y bellacas, como las sentimentales e higiénicas que la sociedad acepta. Y hay también las maneras metafísicas. Por supuesto, el hombre es esencialmente erótico. No puede sorprender, por consiguiente, que las exigencias del erotismo se transmuten en requisitos cuasi intelectuales, y eso sin que, en el fondo, se falsifiquen ni el amor ni el intelecto. Como quiera que ello, sin embargo, sea, la exigencia erótica primaria es, no la de la eliminación del amor, sino la de su inclusión en un orden de justificaciones inteligibles. Para ello hay, empero, que eliminar, efectivamente, algo: la violencia y el abuso. Para lograrlo basta una apelación como la que hacen los últimos cuatro versos de nuestro poema a aquella disposición íntima orientada hacia el secreto de la vida, hacia el hondo abismo de las compensaciones supremas. Cuando el amor deja de ser una actividad pública (pública, aunque sólo lo fuere entre dos), cuando el acontecer de violencia y abuso que es el amor queda oculto y absorbido por una necesidad insondable, dentro de un más hondo destino que el que el hombre es capaz de elegir para sí, es cuando se logra la justificación del amor.

La grandeza del poema del Tasso estriba en que expresa con una

simplicidad de medios pasmosa y con derechura incomparable un complejo de ideas y sentimientos que, de acuerdo con lo dicho, están en el centro de la preocupación humana. El sosiego de la naturaleza obtiene con ello una significación simbólica ilimitada. La realidad natural se ha convertido en plena y total experiencia humana. No cabe pedir más a la poesía.

Juan Ferraté.
Benedicto Mateu, 56.
BARCELONA

DOS CUENTOS DE JORGE FERRER-VIDAL

I

UN HOMBRE ESTA TRISTE

Te imaginas que todo ha concluído; suspiras, ves el sol cayendo por detrás de las casas de la ciudad; tú, sentado en una silla de la plaza de a dos reales la hora, Simeón Lucas, ves el sol ocultándose por detrás de los edificios bien sabidos, bien conocidos de la ciudad, la Casa de la Moneda, el Centro Asturiano, la Telefónica Nacional, el Banco Popular, las casas anónimas de vecindad donde habitan los seres ignorados, los hombres, las mujeres, los niños que te ignoran e ignoras, y miras el cielo y lo ves paliducho y mortecino o, de pronto, rojizo de fiebre y sol, sinceramente lo ves enfermo, a punto de morir, agonizante de noche, ornándose, en un desesperado intento de supervivencia, con unas nubecillas largas, anaranjadas, frágiles, como cabelleras de chicas imposibles y te lo confiesas, te lo dices, lo reconoces; estás tristérrimo, sí, te encuentras abatido, enfermo, inhábil, y te preguntas cómo, por qué y para qué palpitas aún, Simeón Lucas, cuál es el fin del mundo y de las cosas y el sentido, aunque sea inexacto, de este estar tuyo en la silla de la plaza, viendo, contemplando, admirando la muerte de la tarde, las nubes inocentes del cielo, el vuelo atormentado, absurdo, de las golondrinas, de los jilgueros trinando como locos, como dejados de la mano de Dios, derrotados, deshechos, destrozando con sus círculos, con sus elipses, con sus repentinos cambios de vuelo, la calma infinita del aire.

Simeón Lucas, estás tristérrimo, abandonado y sólo, y para captar mejor los matices del cielo te dejas resbalar de trasero por el asiento metálico de la silla, cuya pintura se abomba en ampollitas en las que te entretienes hincando las uñas, una por una, hasta quedar sentado sobre el coxis con las piernas rígidas, descansando en el suelo por los talones y la nuca apoyada en el respaldo, y te da en pensar que en esa posición dejas las plantas de los pies al descubierto y la gente que pasa por la calle puede distinguir perfectamente las suelas destrozadas de tus zapatos (un pensamiento idiota), o que, al verte así sentado, los niños que juegan en la plaza pueden dejar sus aros, sus diábolos, sus canicas y acercarse a tu silla y hacer corro a tu alrededor y comentar, en voz alta, tu tremendo desaliño, señalando las infinitas manchas de tu traje de luto, negro, para concluir, los niños, preguntándose si un tío en esa posición, es decir, estirado casi sobre una silla,

con la nuca apoyada en el respaldo y los ojos abiertos, fijos en el cielo, no debe estar muerto (un pensamiento amable).

Ahora, Simeón Lucas, dejas de pensar en esas cosas y recuerdas, mientras fijas tus ojos en el pararrayos de la Compañía Telefónica Nacional, la visita que has realizado esta mañana al agente de cambio y bolsa, don Julio Moya Olivar, para llevarle debidamente firmados los vendíes de acciones de la C. A. M. P. S. A. y de Manufacturas Metálicas Madrileñas de tu jefe don Enrique, y te ves de nuevo con ellos, sus desgracias particulares, y acabando el apoderado señor Rivilla sentenciando que eso de la cirugía cardiovascular no está solucionado ni mucho menos; cuando don Julio, en persona, ha aparecido en la oficina y, al verte de negro riguroso, se te ha acercado y ha dicho: "Pero, hombre, ¿qué le ha pasado a usted", y tú has contestado: "Le traigo los vendíes de don Enrique, don Julio", "Sí, ¿pero que le ha pasado a usted?" y lo has explicado una vez más, con pelos y señales, mientras don Julio te escuchaba, meneando la cabeza con gesto bonito de solidaridad de pena y al fin te ha dicho: "Ahora lo que necesita usted es distraerse. Hablaré con don Enrique. Sé lo que es eso. Cuando murió mi mujer, quedé tristérrimo."

Sí, lo estás, te das cuenta de que lo estás viendo —el elaborado ir y venir de las golondrinas en el cielo— contemplando el resplandor rojizo del sol ya oculto detrás del edificio del Banco Popular, que proyecta su mole de cemento contra el cielo, aureolándole de un rojo escandaloso y enfermizo; te das cuenta de que estás oyendo, escuchando las voces de los niños que siguen jugando con sus cosas, sin fijarse en ti —¿por qué iban a hacerlo?—, sin fijarse en tus zapatos rotos o en tu traje mal teñido de negro, lo cual te muestra claramente, Simeón Lucas, la total inoperancia de tus amables o idiotas pensamientos, la total inoperancia del plácido atardecer, de las ya casi agostadas nubecillas del cielo, del cielo mismo, parte gris, parte rojo, de la silla de a dos reales hora, en la que descansas tus doloridas posaderas, sentado sobre el coxis como un gorila tísico.

Dios Santo, Simeón Lucas, hace escasamente ochenta y cuatro horas te encontrabas contento y hasta te imaginabas una dina felizmente extraída de la fuerza motriz productora de la armonía del mundo y de la vida y ahora te das cuenta de que nada hay que hacer y piensas que lo peor de todo ha sido el telefonazo del Agente de Cambio y Bolsa don Julio Moya Oliver a tu jefe, don Enrique, para decirle que los viudos recientes acostumbráis a quedar tristérrimos y que a él le ocurrió lo mismo y que, en consecuencia, era justo que te distrajeses y que por solidaridad debía darte unos días de permiso y una paga, ya que el bienestar material da mucho consuelo, aunque, desde

luego, no es todo, porque, como católico y español, hay que tener un sentido espiritualista de la vida, y reconoces que, a pesar de su buena voluntad, don Julio te ha fastidiado, y que si estuvieses ahora en la oficina no pensarías lo que piensas ni estarías donde estás (deducción lógica, sentido común), ni, por lo tanto, tan extremadamente agobiado pensando en ella, en ella, en ella, como si tus oídos estuviesen pendientes de un disco rayado que repitiese su voz una y mil veces, como si tus ojos persiguiesen en el atardecer su rastro, su figura o el indeciso y suave vaivén de sus caderas, como si tu olfato, Simeón Lucas, identificase el perfume de los macizos de flores de la plaza con el olor de ella.

Ahora, con la cabeza aún apoyada en el respaldo de tu silla, fijas de nuevo la mirada en el cielo y ves que el día se acaba, que ya es imposible distinguir nada en el firmamento ni nubecillas ni un solitario rastro de claridad, ves que el edificio del Banco Popular Español es ya una mole oscura, sin tiernas o alegres aureolas, y que las golondrinas y los jilgueros han desaparecido de repente, como absorbidos, como exterminados, como barridos por la noche incipiente y núbil, que va desarrollándose poco a poco, pero con fe en sí misma por todo el cielo, y suspiras, Simeón Lucas, y te das cuenta de que a tu alrededor hay silencio, de que ya no oyes las voces de los transeúntes ni los gritos de los niños y recuerdas las palabras del cura del cementerio, el que le echó al cadáver su último responso; recuerdas al cura acercándose a ti, con los hombros de la sotana sembrados de caspa, diciéndote: "En el Cielo os veréis, en el Cielo os volveréis a encontrar", y sonreíste y notas que tus ojos se humedecen, y parpadeas, y vuelves a mirar con nuevo brío al cielo e intentas descubrir en el cielo algo que sea ella, la voz de ella, su figura, el indeciso vaivén de sus caderas o el olor de ella, porque te parece imposible, o mejor, resulta totalmente imposible, esperar, tener que esperar diez, veinte, treinta años para volver a verla, para que su cumpla lo dicho por el cura, y observas detenidamente el cielo y nada: el cielo está ya oscuro, negro —como tú—, de noche, Simeón Lucas...

II

LLUVIA

Al acabar la consulta, los médicos han dicho que el niño morirá mañana, y he llorado con la Paula, cogiendo a la Paula de la mano. Después he llamado a la oficina para decir que aplazaba el viaje de ventas, y ahora me siento detrás de la ventana y veo la lluvia cayendo, derramándose por los hombros del mundo, brillando como diamantes de Rhodesia, con solidez de diamante de Rhodesia, incluso, en los halos de luz de las benditas farolas de las aceras. Me entretengo en admirar las gotas de la lluvia rebotando en el suelo o el surtidor de agua, fango y espuma que levantan los coches al pasar por el charco que se forma en el pequeño socavón de la esquina de la calle, y me lo digo y me lo repito, mientras el mundo y el calor de la tierra viviente se refrigeran con la inusitada tristeza de la lluvia, me lo confirma una vez más, dándome perfectísima cuenta de lo que pienso, dañándome lo que pienso, sumiéndome en la total frustración de la noche y de la lluvia-diamante y de las farolas y del charco de espumas: el niño irremisiblemente morirá. Vuelvo la cara y decido pasear la mirada por el interior de la habitación y contemplo las siluetas de los objetos, de los muebles recortados en la sombra por ese absurdo resplandor de virginidad que conservan las noches, por ese resplandor de virginidad que atraviesa las nubes, el cielo hinchado, moribundo ya de hidropesía, lanzando por el vientre sangre, en vez de humor y agua, y que penetra por las ventanas, y que se mete en la habitación a oscuras, trayendo de la mano su tristeza habitual, su abandono inmenso, contagiándome, informándome, atravesándome a mí, a los muebles, a los objetos de la habitación, del dolor, del miedo, de la angustia, de lo más elemental de la vida y la muerte: el hartazgo, el frío o la extrañeza de ver lo de siempre, lo cotidiano, desde un nuevo punto de vista, que bien pudiéramos llamar el prisma muerte. Paseo la mirada por la habitación (mientras fuera, en la calle, la lluvia y los diamantes se conjugan como seres amándose, se identifican o confluyen entre sí por obra y gracia del binomio muerte-amor, y los coches chirrían sobre el asfalto húmedo, se deslizan sobre la lluvia abandonada y levantan, Dios mío, surtidores de esperanza sucia en el charco de la esquina), y veo uno por uno, acaricio uno por uno, los muebles, los objetos de la casa y los admiro y los amo y los enumero: cinco sillas de madera —la sexta está en la carpintería del Ignacio para pegarle el respaldo con cola—, imitación renacimiento, con asiento tapizado en rayón, con un dibujo representando no sé qué escenas mitoló-

gicas, más o menos en relieve, cuyas siluetas seguía el niño con los dedos, mientras producía con los labios un zumbido imitando el motor de un coche, como si el dedo del niño fuese un coche marchando por las increíbles carretas del asiento de rayón en relieve de las sillas. (Hasta anteayer, hasta que le dió la cosa en las meninges y lo dejó en la cama tronchado, con la lengua fuera, el niño fué un chico inteligente, con imaginación y con sentido crítico, no se crean.) Veo también, a la luz del resto de virginidad que le queda a la noche, el butacón alto, viejo, orejudo, de terciopelo verde, comido ya, raído por las aposaderas y las nucas de años y años, el butacón que el niño decía que cambiaba la piel como los toros en el invierno o que tenía el herpes como "Tolín", el perro, y veo la camilla, con su largo faldón de alpaca o de cretona y el tapetito de bolillos, ya no blanco, gris, que necesita una buena jabonada, y veo en la pared el cuadro en el que a la luz del día, a la luz de la verdad, y no a esta muerte, se ve a mi padre, marcial y bigotudo, en su uniforme de Telecomunicación, y la silueta del retrato de mi madre, el del marco que dijeron caoba y resultó ser haya, y la tristeza sigue avanzando hacia mí y mis cosas, sigue invadiendo el resto de los objetos de la habitación, proyectándolos en la penumbra sobre la nada, sobre el vacío último, definitivamente, y que son:

— Una estantería con carpetas de pedidos y ventas.

— Un reloj mueble de pared.

— Dos butaquitas, imitación Chippendale, pequeñas.

— Una vitrina con objetitos de arte.

— Dos sillas sin estilo.

— Una mesita baja con una revista encima.

— Los cuatro ceniceros de la mesita anteriormente citada, repletos aún de las colillas que han dejado los médicos durante la consulta.

— Un aparato de radio.

— Un tocadiscos que no funciona.

— El sillón en que estoy sentado, también verde, orejudo y con herpes.

Eso es todo.

Vuelvo la cara hacia la ventana y la lluvia sigue cayendo, brillando, poniendo un epitafio monocorde y hermoso sobre la muerte total del mundo, cantando, planteando sobre las conciencias la ecuación del trashumar del hombre, $x =$ frustración + muerte + ternura; esperanza inútil; y decido que el caer de la lluvia duele en los ojos, y retiro la vista de la calle, pensando que la habitación huele a lo de siempre, al tufo familiar de garbanzada y cocido, adosado, año tras año, a las paredes, mezclado, entrelazado o ya fundido al deje de humanidad que

transpiramos todos, sudor espeso, pies mal cuidados, no por falta de higiene, sino de agua caliente, y, sobre todo, el olor peculiar de la Paula, la madre del pequeño, mi mujer, en sus días más tristes. Huelo la habitación y me encuentro mejor, reconfortado con los olores viejos que me estimulan más que los de un parque de rosas, porque son los olores íntimamente nuestros los que nos hablan vida, y un camión de verduras o mariscos o leche que marcha hacia el mercado, hace sonar el agua, la espuma, la podrida esperanza del charco de la esquina, destrozando el silencio, el batir de la lluvia, la exquisita virginidad de la noche, a pesar de su preñez de nubes. Después, ya nada. Escucho y el tic-tac del reloj de pared llega hasta mi tristeza y hasta me parece distinguir a la penumbra el resplandor del péndulo oscilando, tic-tac, tic-tac, y aguzando el oído más y más percibo perfectamente el estertor de la respiración del niño con su lengüita fuera, con su lengüita rota, mordida por los dientes, ensangrentada, con sus labios hinchados, cianóticos, mal. El niño mal, con sus meninges tísicas o podridas o muertas, lo que sea, lo que han dicho los médicos ininteligiblemente, rudamente, con tristeza infinita, después de dejar los cuatro ceniceros de la mesita baja repletos de colillas. Aguzo el oído y escucho el respirar entrecortado, sollozante de la Paula en su cuarto, durmiendo levemente en su cama, produciendo el sonido peculiar vegetaciones-nariz, que es un murmullo tormentoso, que no es ronquido ni suspirar sobresaltado, pero sí un runruneo firme, monocorde, como si usted pusiese en marcha una sierra mecánica y la cubriese luego con unas cuantas mantas. Así o parecido. Pienso en la Paula y me enternezco, porque la Paula es sinónimo de soledad, de campo y yermo, y sus entrañas están secas, polvorientas y tristes como el cauce abandonado de un riachuelo, y miro a la ventana y la lluvia-diamante rodea, abraza, se estrecha a las farolas y me levanto y camino por la habitación, mientras los camiones del mercado se acarician los lomos con esperanza inútil, sucia, se envuelven con el mundo en la tristeza inédita, en la frustración absoluta de la lluvia, mientras oigo el tic-tac del reloj y la respiración fatigosa de la Paula, preguntándome si habrá que vestir al niño con el traje de la primera Comunión o sencilla y llanamente envolverlo en una sábana, cuando se cumplan las palabras de los médicos:

—Mañana, el niño estará muerto.

Jorge Ferrer-Vidal Turull.
Encarnación, 10.
MADRID

EL QUE BUSCA SU MUERTE

POR

OSCAR ECHEVERRI MEJIA

Vivo buscando el día de mi muerte,
el sitio de mi muerte, mi premio de olvidado.
Vivo buscando
el día exacto, la hora sin retraso
de mi fin, de mi huída sin regreso.

Porque hay entre el espacio sin límites del mundo
un lugar para mí, para mí solo,
un hueco entre la tierra reservado a mi cuerpo,
un puñado de polvo, de savia y de raíces
esperándome instante por instante.
Porque hay entre las horas,
entre el foso sin fondo del tiempo, un intervalo
en el que caeré como fruta madura.

Vivo en busca del sitio, del instante,
del polvo y la raíz y el agua que han de unirse
a mi polvo, a mi sangre, a mi materia.
Voy como un río —ya lo dijo alguien—
ciego y lleno de luz, hacia la muerte.
Hacia la muerte que es la noche eterna
que todos conocemos e ignoramos.
Hacia la muerte desolada y fértil
que nos llama y no vemos, desde siempre.

Voy al encuentro del terrible golpe
que ha de parar el corazón, la sangre.
Voy caminando hacia el abismo donde
he de caer como una rama rota
con músculos y sueños y pasiones,

sin que puedan salvarme ni el amor,
ni los brazos amantes, ni la sangre
de los que atrás de mí me ven caer.

(Al fin y al cabo lucho por ganarme
un lugar en la tierra para guardar mis sueños
y dar descanso al corazón. Aspiro
a revivir en un rosal o en una
brizna de hierba que de mí se nutran.)

Como el cuchillo en busca de la herida
voy en pos de un país,
de un paraje sin sombra porque es sombra,
donde el carbón es luz, niebla el diamante.
Tiendo las manos hacia el arca frágil
que me espera y me huye entre la noche:
soy un extraño náufrago que nada
hacia una isla que no tiene orilla.

Reclamo el cieno exacto para mis huesos. Tiemblo
cual estrella en el agua. Busco mi hora, mi instante
en este laberinto de horas y de siglos.
Soy ciego sin cayado, barca en el mar sin brújula.
Como un río, no puedo detenerme
ni siquiera en los sueños: soy el que va a la búsqueda
de su propio silencio, de su escondida muerte.

Oscar Echeverri Mejía.
Universidad de los Andes.
BOGOTÁ (Colombia).

IDEAS POLITICAS DE ORTEGA Y GASSET

POR

ARTURO GARCIA ESTRADA

Uno de los aportes importantes del siglo XX lo constituye la firme voluntad de retornar hacia la realidad y aceptar toda la complejidad de sus atributos. El ir hacia las cosas, hacia lo realmente existente y afirmar su historicidad es una actitud fácilmente advertible en el pensamiento actual. A esta tendencia, que se extiende a todos los ámbitos humanos, no podía permanecer ajena la política. Aunque tardíamente, ella recoge con una sensibilidad exacerbada los movimientos espirituales de cada época y les da una expresión dramática. En política el nuevo espíritu significa una reacción contra las normas y esquemas que un racionalismo divorciado de la realidad ofrecía e imponía a ésta. Un deber ser transformado en mito y que asfixia al auténtico ser histórico es, pues, el objeto inmediato de la lucha. Frente a aquél, la vida trata de autoafirmarse. Una nueva política de realidades se abre paso desalojando del escenario a una vieja política de ideas.

Esta actitud tuvo ya un predecesor en Maquiavelo, quien postulaba en *El Príncipe* un acercamiento a las situaciones concretas y un reconocimiento de lo "particular" y de lo "individual". Maquiavelo reaccionó también contra las normas políticas afirmando que "quien abandona el modo como se vive por aquel como se debería vivir, el que deja lo que se hace por lo que debería hacerse, se procura antes su ruina que su defensa". Pero el realismo político de Maquiavelo se resiente por un excluyente detenimiento en las situaciones históricas singulares con abandono de toda consideración universal. La política degenera en él en una técnica de observación y aprovechamiento de situaciones concretas que olvida el desarrollo y el contenido vital de lo humano.

El realismo que enuncia Ortega también exige una aceptación de lo históricamente concreto, pero para él pide una comprensión racional y que se lo considere en función de la vida. La vida está dada siempre en una circunstancia y sobre ella necesariamente debe actuar. Al desarrollar los conceptos sociológicos de Ortega vimos que en esa circunstancia aparecía la dimensión social del hombre. Esta, según el planteo orteguiano, estaba inmerso en la sociedad de una forma natural y *a nativitate*. Ahora nos es lícito dar un paso más e ir a las so-

ciedades concretas, en las cuales históricamente nos encontramos viviendo. Tales sociedades son las naciones.

Pero la nación, el Estado nacional, como realidad social que es, y, por lo tanto, vital en última instancia, no es una forma que el hombre encuentre dada y regalada, sino que necesita construirla penosamente. Ortega considera una verdadera rémora la idea de ver en la familia la célula social, de la cual el Estado sería un crecimiento indefinido. A diferencia de otras sociedades fundadas en la consaguinidad y que se desenvuelven naturalmente, "el Estado comienza cuando el hombre se afana por evadirse de la sociedad nativa, dentro de la cual la sangre lo ha inscrito. Originariamente, el Estado consiste en la mezcla de sangre y lenguas. Es superación de toda la sociedad natural" (1). La nación será, de este modo, quien nivele las diferencias de sangre y de idioma que puedan encontrarse en distintas estructuras sociales. Hay, pues, en todo Estado nacional un principio cuyo removimiento va destruyendo formas sociales de convivencia interna, sustituyéndolas por una forma integradora que se amolda a la convivencia externa (2). El principio integrador mediante el cual se va operando una verdadera incorporación no está fundado en la fuerza. La fuerza, en él, apenas tiene un carácter adjetivo. "La potencia verdaderamente

(1) *La rebelión de las masas*, IV, 252.

(2) *Ibíd.*, IV, 253. Ortega, en II, 601 y ss., describe "el origen deportivo del Estado". Allí comienza señalando que la primera organización social no divide al grupo en familias, sino en lo que se ha llamado "clases de edad". Así "acaece que muchachos de dos o tres hordas próximas, impulsados por ese instinto de sociabilidad coetánea, deciden juntarse, vivir en común. Claro es que no para permanecer inactivos: el joven es sociable, pero, a la par, es hazañoso, necesita acometer empresas. Indefectiblemente, entre ellos surge un temperamento, o más imaginativo, o más audaz, o más diestro que propone la gran osadía. Sienten todos, sin que sepan por qué, un extraño y misterioso asco hacia las mujeres parientes consanguíneas con quienes viven en la horda; hacia las mujeres conocidas, y un apetito de imaginación hacia las mujeres otras, las desconocidas, las no vistas o sólo entrevistas. Y entonces ha lugar una de las acciones más geniales de la historia humana, de que han irradiado más gigantescas consecuencias: deciden robar las mozas de hordas lejanas. Pero esto no es empresa suave: las hordas no toleran impunemente la sustracción de sus mujeres. Para robarlas hay que combatir y hacer la guerra como medio al servicio del amor. Pero la guerra suscita un jefe y requiere una disciplina: con la guerra que el amor inspiró surge la autoridad, la ley y la estructura social. Pero unidad de jefe y disciplina trae consigo y, a la vez, fomenta la unidad de espíritu, la preocupación en común por todos los grandes problemas. Y, en efecto, en estas asociaciones de muchachos comienzan el culto a los poderes mágicos, las ceremonias y los ritos. La vida en común inspira la idea de construir un albergue estable y capaz, que no sea la guarida transitoria o la simple pantalla contra el viento. Y así ocurre que la primera casa que el hombre edifica no es la casa de la familia, aún inexistente, sino el casino de los jóvenes... La mujer busca la protección de sus hermanos y hermanos de su madre y se hace centro de un grupo social opuesto al club de varones: es la primera familia, la familia matriarcal, de origen, en efecto, reactivo, defensivo y opuesto al Estado. El principio de coetaneidad forcejea desde entonces en la historia con el principio de consanguinidad. Cuando triunfa el uno se deprime el otro, y viceversa".

sustantiva que impulsa y nutre el proceso es siempre un dogma nacional, *un proyecto sugestivo de vida en común*" (3). Este programa vital constituye la más auténtica intimidad de las naciones. Los hombres y los grupos que forman una nación no se reúnen por estar juntos, sino para juntos llevar adelante una empresa. Por eso la nación también puede decirse que no es una cosa, sino más bien un drama. Y, justamente, la empresa común, el proyecto alrededor del cual se han agrupado hombres y pueblos, sería el personaje en ese drama. Tal aconteció con Roma, según Ortega. Roma era una empresa y un proyecto de organización universal. El día que Roma dejó de ser proyecto el Imperio murió. Que no basta una comunidad de pasado, de lenguaje y de raza para constituir una nación, faltando el proyecto para el porvenir, palmariamente puede comprobarse con lo sucedido entre España y Centro Sudamérica. España no supo inventar ese proyecto y con ello malogró la posibilidad de una nación común (5).

El proceso creador de naciones en Europa, realizado al hilo de un programa común, es descrito por Ortega en tres momentos: 1.º) el Estado surge como fusión de varios pueblos formando una unidad de convivencia política y moral; 2.º) es el período de consolidación de una nación y se siente a los pueblos que no han sido integrados en la nueva estructura como extraños y enemigos. El proceso nacional se cierra hacia adentro del Estado y toma un carácter de exclusivismo; en suma, lo que podría llamarse *nacionalismo*. En este período, aunque políticamente se siente a los otros pueblos como extraños, se convive con ellos económica, intelectual y moralmente. Poco a poco se va formando la conciencia de que esos pueblos enemigos pertenecen a un mismo círculo humano que nuestro Estado; 3.º) el Estado plenamente consolidado inicia una nueva empresa y se une a los pueblos que antes fueron sus enemigos convencidos de la identidad de destino. Esto sería para Ortega el momento que están viviendo los europeos que siente que ya Europa puede convertirse en una realidad nacional (5).

Resulta claro ver que la nación —como sucede con toda sociedad— es un proceso en continua tensión y en el cual se requiere una constante decisión de autoafirmarse. Por eso no es algo ya hecho y definitivo, sino constante esfuerzo por llegar a serlo. En esa tensión se dan fuerzas que tienden a la cohesión nacional y otras a la disolución, fuerzas sociales y fuerzas disociales. Ante ese hecho, que surge con evidencia tan pronto nos acercamos a cualquier sociedad. Ortega seña-

---

(3) *España invertebrada,* III, 56.
(4) *La rebelión de las masas,* IV, 267.
(5) *Ibid.,* IV, 269-270.

la el error del liberalismo que creía que aquélla podía regirse por sí misma y que la mejor actitud ante ella era el "*laisser faire, laisser passer*". En contraposición, a nuestro pensador le parece fundamental que la nación, frente a sus elementos disolventes, ejerza un mando o *imperium*. Surge entonces la necesidad del Estado o Poder público afirmando la realidad nacional y ejerciendo una violencia mayor o menor, según las circunstancias (6). El Estado es, por esencia, presión sobre los individuos, y de esa presión los hombres no pueden prescindir desde el momento en que sus vidas están adscritas a una sociedad. "La libertad política no consiste en que el hombre se sienta oprimido, porque tal situación no existe, sino en la forma de esa opresión." A los hombres y a los pueblos les queda únicamente la posibilidad de elegir el tipo de coacción más compatible con ellos, es decir, *adaptar el Estado a sus preferencias vitales*. Pero el mando que ejerce el Estado no significa primordialmente ejercicio de poder material, de coacción física. El mando *no descansa nunca en la fuerza*, sino al revés; porque un hombre o grupo de hombres ejerce el mando, tiene a su disposición ese aparato o máquina social que se llama "fuerza" (7).

Este desarrollo nos lleva a caracterizar lo que entendemos por nación. "Nación —en el sentido que este vocablo emite en Occidente desde hace más de un siglo— significa la "unión hipostática" del Poder público y la colectividad por él regida" (8). De esa "unión hipostática", el Estado, el Gobierno es sólo uno de sus órganos y debe estar siempre al servicio del todo. La nación no es para el Estado, sino el Estado para la nación (9). El Estado cumple su misión cuando contribuye a aumentar la vitalidad nacional y la de los ciudadanos. La preocupación nacional de Ortega se evidencia en todo momento y, justamente, uno de los lemas de la política que él propugnaba era llevar a cabo una nacionalización total (10).

A los ojos de Ortega resulta evidente que el Estado, por muy esencial que sea, constituye una caparazón jurídica y un formalismo externo. Para él antes del orden público está la vitalidad nacional. "En la historia —nos dice— triunfa la vitalidad de las naciones, no la perfección formal de los Estados" (11).

---

(6) Ortega emplea el término Estado en una forma equívoca. A veces lo emplea como sinónimo de nación, de Estado nacional. Otras, como en este caso, como un órgano de la vida nacional, el órgano encargado del mando del gobierno de esa nación. De ahora en adelante tendrá este alcance en nuestra exposición.

(7) *La rebelión de las masas*, IV, 232.

(8) *Ibíd.*, IV, 263.

(9) *Vieja y nueva política*, I, 278.

(10) *Ibíd.*, I, 299.

(11) *La política por excelencia*, III, 453.

En la relación y oposición entre nación y Estado, Ortega asume una actitud semejante a la de Fichte, cuya temática parece estar presente en su pensamiento. Mientras para Hegel el Estado era un absoluto al que nada podía oponerse, pues el hombre le debe todo lo que es y en él encuentra su libertad y su esencia, para Fichte, por el contrario, la nación, la comunidad no organizada resulta muy superior al Estado. El Estado es para Fichte una manifestación o expresión pasajera de la nación y en éste debe encontrar sus limitaciones. Que el Estado se encuentre al servicio de la nación y se preocupe por la vitalidad de sus miembros lo evidencian estas palabras fichteanas: "el Estado quiere el derecho, la paz interior, y que cada cual, mediante su trabajo, subsista y prolongue su existencia material tanto como Dios lo consienta. Pero todo eso no es más que el medio, la condición y la preparación de lo que quiere el patriotismo propiamente dicho, o sea la expansión cada vez más pura, más perfecta en su progreso infinito. Por eso debe el patriotismo dominar el mismo Estado y ser tenido como potencia superior última y definitiva" (12).

Para Ortega es dentro del Estado, o sea en el ámbito del *imperium*, donde "aparece esa cosa terrible, pero inexorable e inexcusable, que es la política" (13). A pesar de que reconoce a ésta como inevitable y constituyente de toda sociedad, Ortega la considera como una cosa siempre mala; "por lo menos, en el sentido en que son malos, por buenos que sean, un aparato ortopédico o un tratamiento quirúrgico" (14). Creemos que son tres los motivos por los cuales el filósofo español proclama esa desjerarquización de la política: 1.º) el arcaísmo que, como fenómeno social o colectivo, le es connatural, relativamente, a la vida personal; 2.º) el carácter de inautenticidad adscrito a todo lo social; 3.º) el hecho de que, implicando el ejercicio del mando, la violencia y "otras cosas peores, largas de enumerar", "toda participación en el mando es radicalmente degradante", como dice Augusto Comte, en sentencia que Ortega hace suya (15). Pero por desjerarquizada que se presente la política es algo imprescindible, por el mismo motivo que lo es el *imperium* o mando.

Si el Estado es quien debe ejercer el mando en una nación, el principal atributo de la política será "tener una idea clara de lo que se

---

(12) *Discursos a la nación alemana,* VIII, págs. 169-170. Ed. Américale. Buenos Aires, 1943. Es un hecho que Fichte llega a estas ideas, que marcan una evolución de sus antiguas consideraciones sobre el Estado, bajo la influencia de la invasión napoleónica. En realidad, en Hegel el Estado o Estado ético es la unión dialéctica entre sociedad burguesa y Estado político.

(13) *El hombre y la gente,* pág. 253.

(14) *Ibíd.*, pág. 109.

(15) *La rebelión de las masas,* IV, 291 Prólogo a "Historia de la filosofía de Emilio Bréhier", VI, 402. *Del imperio romano,* VI, 74.

debe hacer desde el Estado en una nación" (16). Es evidente que esta visión no puede excluir aspiraciones ecatológicas, sino que, por el contrario, las supone. Los proyectos para un futuro ideal deben regir y orientar las afirmaciones y las determinaciones en la política; pero ésta ni se agota ni se confunde con dichas normas (17). La política, esencialmente, debe fundarse en la realidad nacional y en la historia. Debe respetar el ser de la nación y no asfixiarlo con un *deber ser* ideal construído por la razón y que pronto se convierte —debido a su infidelidad a la naturaleza de lo real— en esquema falso y fantasmal. Para Ortega "sólo *debe ser* lo que *puede ser* y sólo puede ser lo que se mueve dentro de las condiciones de lo que es". Por eso él repite frecuentemente y hace suya la sentencia de Fichte, según la cual la misión del verdadero político es *declarar lo que es*. Con esta actitud puede —desprendiéndose de prejuicios y de tópicos— penetrar en el fondo del alma colectiva y dar expresión en fórmulas claras a lo que íntima y tácitamente vive en el alma popular en un determinado período de la historia (18). De este modo la política le resulta a Ortega mucho más real que la ciencia, porque se da en situaciones únicas e intransferibles, en las cuales el hombre se encuentra arrojado. Es explicable, entonces, su oposición a todo racionalismo político que procede *more geométrico* y que cree haber descubierto un orden social definitivo, obtenido por una construcción de la razón pura. Con esta construcción se consigue una estructura esquemáticamente perfecta donde los hombres son considerados como "entes racionales", pero divorciada totalmente de la vitalidad que hay en ellos y de la realidad histórica en la cual están inmersos. Así sólo es posible imaginar utopías e instaurar una sociedad ideal. Las construcciones políticas que de este modo se obtienen son elevadas a entes de razón de validez intemporal y absoluta y se imponen despóticamente a la realidad. Escapa, pues, a la mirada del racionalista que toda institución surge de la vitalidad de un pueblo y a él queda vinculada de un modo intransferible. "Quien quiera trasplantar una institución de un pueblo a otro tendrá que traerse con ella a la rastra aquel pueblo entero y verdadero" (19). Ya Hegel y el historicismo advirtieron sobre este carácter de unidad intransferible de las instituciones con respecto a un pueblo determinado.

En suma, tenemos que el racionalista olvida que la misión de las ideas es coincidir con la realidad. Por el contrario, su pretensión será

(16) *La política por excelencia,* III, 452.
(17) *Vieja y nueva política,* I, 297.
(18) *Ibíd.,* I, 270.
(19) *Del imperio romano,* VI, 107.

hacer que la vida se ponga al servicio de las ideas otorgando a éstas una validez de "ante todo". Olvida con ello que la política es esencial arcaísmo y que su dominio no es el de la vida primigenia, sino el de la vida derivada. Esta radical inversión es, para Ortega, la verdadera esencia del espíritu revolucionario (20). El racionalismo aplicado a la política es revolucionario y su actitud típica es ahorcar al príncipe y sustituirlo por una tiranía de los principios (21). De acuerdo a su origen racionalista, o sea a su racionalismo político, la revolución implica interrumpir el proceso histórico de un pueblo, su evolución natural y reemplazarlo por una utopía más o menos completa. Muestra, de ese modo, una clara actitud ahistórica. "No se puede ser revolucionario sino en la medida en que se es incapaz de sentir la historia, de percibir en el pasado y en el presente la otra especie de razón, que no es pura, sino vital" (22).

Por esta razón dice Ortega que no es por medio de revoluciones que se organizan las naciones, sino en las épocas de alma tradicionalista. Claro está que el tradicionalismo al que se refiere no es una teoría, sino "el mecanismo real que hace funcionar las almas durante ciertas épocas" (23). Las dos principales creaciones del racionalismo político han sido el liberalismo y la democracia —entendida como un ente abstracto que necesariamente debe imponerse en los pueblos—. Ambos, en su origen, nacieron al vivo contacto con los problemas radicales de la sociedad en una época determinada, es decir, que fueron pensados por una generación como cosas vitales. Pero luego perdieron contacto con la vida y la realidad histórica y fueron elevados por la razón pura a categorías absolutas.

Como lo advierte Ortega, democracia y liberalismo son la respuesta a dos cuestiones completamente diferentes: "una, *quién* ha de ser quien nos mande; otra, sea quienquiera el que nos mande, *cuánto* deba o no mandarnos. La primera es la cuestión sobre el sujeto del poder público; la segunda es la cuestión sobre los límites del poder público" (24). El problema de la democracia debe, pues, ser colocado en su justo lugar, o sea como una forma de gobierno, es decir, un medio que sirve para cumplir los fines políticos, y esto es lo que se llama una institución. El de los medios y los fines es el terreno propio que exige el realismo político. Allí las instituciones cumplen la función de medios y la justicia y la plenitud vital de la sociedad la de fin. Con este antecedente a Ortega le resulta fácil demostrar que la validez

---

(20) *El tema de nuestro tiempo,* III, 216.
(21) *Sobre la expresión fenómeno cósmico,* II, 576.
(22) *El tema de nuestro tiempo,* III, 161.
(23) *Ibíd.*, III, 212.
(24) *Del imperio romano,* VI, 79.

de una institución sólo puede ser dada por su eficacia, y siempre dentro de la órbita experimental de la historia. No entendemos, dice, "qué puede quererse decir con que la República es mejor en teoría; no hay más teoría que una teoría de una práctica, y una teoría que no es esto, no es teoría, sino simplemente una inepcia", y más adelante añade: "conviene que Monarquía y República dejen de ser dos convenciones sin tránsito fácil y vivo de la una a la otra; que no sea el declararse monárquico o republicano algo que, como el nacimiento o la muerte, no se pueda hacer más que una sola vez en la vida. Nada viviente manifiesta estas rigideces; son propias sólo de los esquemas" (25). Sin embargo, considerada como una institución de derecho político, o sea como medio para ejercer el gobierno, que es considerarla en su ámbito propio, la democracia ha sido objeto de simpatía y de preocupación por parte de Ortega. Y la democracia liberal ha sido, para él, la forma política que ha mostrado la más alta voluntad de convivencia (26). En otra oportunidad, refiriéndose a su patria, nos dice que sería óptima una fórmula que hiciera posible estas dos cosas: democracia y España (27). (No olvidemos que para nuestro pensador era lícito introducir ciertas aspiraciones y ciertos proyectos para orientar a la política, aunque nunca debían ser confundidos con ésta.) Pero su reacción es violenta cuando el racionalismo desorbita a la democracia y, transformada en un mito, la impone despóticamente en todos los niveles de la vida. "La democracia exasperada y fuera de sí, la democracia en religión o en arte, la democracia en el pensamiento y en el gesto, la democracia en el corazón y en la costumbre es el más peligroso morbo que puede padecer la sociedad..., no parece menos absurdo el hombre que, como tantos, hoy, se llega a nosotros y nos dice: ¡Yo, ante todo, soy demócrata...! En tales ocasiones suelo recordar el cuento de aquel monaguillo que no sabía su papel y a cuanto decía el oficiante, según la liturgia, respondía: "¡Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento!" Hasta que harto de insistencia, el sacerdote se volvió y le dijo: "¡Hijo mío, eso es muy bueno, pero no viene al caso...!" No es lícito ser, ante todo, demócrata, porque el plano a que la idea democrática se refiere no es un primer plano, no es un "ante todo". La política es un orden instrumental y adjetivo de la vida, una de las muchas cosas que necesitamos atender y perfeccionar para que nuestra vida personal sufra menos fracasos y logre más fácil expansión... Nada más discreto, pues, que ocuparse de las mejores técnicas. Pero hacer de ello la empresa decisiva de nuestra existencia,

(25) *Vieja y nueva política*, I, 290-291.
(26) *La rebelión de las masas*, IV, 191.
(27) *Vieja y nueva política*, I, 307.

dedicarle los más delicados y constantes esfuerzos nuestros es evidente una aberración... Como la democracia es una pura forma jurídica, incapaz de proporcionarnos orientación alguna para todas aquellas funciones vitales que no son de derecho público, es decir, para casi toda nuestra vida, al hacer de ella principio integral de la existencia se engendran las mayores extravagancias" (28).

El liberalismo, como vimos, es la respuesta a otra pregunta. Contestada la pregunta de quién deba ejercer el poder público, quién es su sujeto, surge la pregunta de cuáles deben ser los límites de ese poder público, sea quienquiera el que lo ejerza. La respuesta del liberalismo es que ese poder no puede ser absoluto, ya que las personas tienen derechos previos a toda intervención estatal. El liberalismo es, pues, una doctrina sobre las limitaciones del poder público. La heterogeneidad entre democracia y liberalismo es palmaria, tanto, nos dice Ortega, que sería una ingenuidad creer que por una insistencia en la democracia se puede evitar el absolutismo. Por el contrario, agrega, no hay autocracia más feroz e irresponsable que la del *demos* (29).

Según Ortega, el poder público tiende siempre, y en cualquier lugar, a no reconocer límites, por eso él manifiesta su adhesión al liberalismo en cuanto principio de derecho político que tiene como lema la autolimitación del poder público, no obstante sentirse omnipotente. Mediante esa limitación permite que puedan convivir los que no piensan ni sienten como él. Es el derecho que las mayorías otorgan a las minorías y la voluntad de convivir con el enemigo y de respetar al más débil (30). Ortega advierte en este sentido el carácter vital del liberalismo al excluir del Estado todo lo propiamente humano y permitir así que el hombre quede libre para desarrollar su individualidad. Así considerado el liberalismo es para él una "emoción radical" y su verdad no es teórica ni científica, ni intelectual, sino de destino, o sea histórica (31).

En cambio, cuando el liberalismo cae en manos del racionalismo lo primero que hace es destruir la libertad como un todo, como una unidad, o sea la vida como libertad, por unas cuantas libertades en plural. Estas libertades, sacadas de su cauce natural, de su dimensión histórica, de su contenido vital, bien pronto se convierten en "entidades teológicas" amenazantes para la realidad (32). La ruptura de la libertad como unidad produce, pues, el surgimiento de libertades plurales —la primera en proclamarse fue la económica— que se ofrecen

(28) *Democracia morbosa*, II, 133-134.
(29) *Notas del vago estío*, II, 417.
(30) *La rebelión de las masas*, IV, 191-192.
(31) *Vieja y nueva política*, I, 303; *La rebelión de las masas*, IV, 212.
(32) *Del imperio romano*, VI, 72.

como entidades abstractas y míticas. Y así tenemos que el liberalismo considera políticamente libre al hombre, cuando éste puede moverse sin trabas en ciertas dimensiones de la vida, prefijadas de una vez para siempre. "Ahora bien, esto es un error. En principio, no hay una sola libertad determinada de que el hombre no pueda prescindir y, sin embargo, continuar sintiéndose libre." "Mi tesis —nos dice Ortega— es ésta: No existe ninguna libertad concreta que las circunstancias no puedan un día hacer materialmente imposible; pero la anulación de una libertad por causas materiales no nos mueve a sentirnos coartados en nuestra libre condición. Viceversa, dimensiones de la vida en que hasta ahora no ha podido el hombre ser libre entrarán alguna vez en la zona de liberación, y algunas libertades que importaron tanto en el siglo XIX no le interesarán nada andando el tiempo. La libertad humana —y se trata sólo de la política— no está, pues, adscrita a ninguna forma determinada de ella" (33).

Finalmente, Ortega le critica al liberalismo el que no haya tenido una idea adecuada ni del individuo, ni de la sinceridad, ni, por consiguiente, de la relación entre ambos. Por más que se quiera defender al individuo contra los abusos del Estado, Ortega advierte que "la realidad concreta humana es el individuo socializado, es decir, en comunidad con otros individuos: el individuo suelto, señero, absolutamente solitario, es el átomo social" (34).

Y admite como verdad definitivamente adquirida que es el Estado socialista el único moralmente admisible, aunque ello no signifique afirmar que el de Carlos Marx sea el verdadero socialismo (35). La tesis liberal de que la sociedad podrá regularse a sí misma por medio del *laisser faire, laisser passer* es, para Ortega, el caso más evidente de utopismo, inadmisible no sólo desde el punto de vista moral, sino, también, por su falta de conocimiento de la realidad social (36).

Sin embargo, la impostergable necesidad de superación del liberalismo, tal como se practicó en el siglo XIX, no puede ser realizado por

---

(33) *Ibíd.*, VI, 75, 76.
(34) *Personas, obras, cosas*, I, 504.
(35) *Ibíd.*, I, 509.
(36) Es Locke quien da los primeros fundamentos teóricos del liberalismo al proclamar la prioridad y la autonomía relativa de la sociedad con relación al Estado. Pero el gran teórico de la independencia y de la autorregulación de la sociedad burguesa fué Adam Smith, quien sostenía que el *laisser faire* sólo podía limitarse en la medida que se viera afectada la justicia. En Hegel, en cambio, la sociedad burguesa aparece como necesitada de subordinarse al Estado, en el que ve su "fin inmanente". De no hacerlo se produciría su derrumbamiento. Pero para Hegel la oposición que se daba en la realidad entre sociedad burguesa y Estado encontraba una unificación en la esencia. Marx da un paso más y sostiene que esa oposición real es definitiva y no puede ser superada en la "Aufhebung" hegeliana sino por la destrucción de uno de los términos.

quien, como el fascismo, por ejemplo, se declara antiliberal. Negar al liberalismo no es superarlo. "Hay una cronología vital inexorable. El liberalismo es en ella posterior al antiliberalismo, o, lo que es lo mismo, es más vida que éste, como el cañón es más arma que la lanza" (37). Para terminar, veamos las palabras que Ortega dedica al político. Si, como vimos, la política es lo que desde el Estado hay que hacer en una nación, el verdadero político será el hombre que tenga la revelación de ese hacer. Pero como esta revelación es obra del intelecto, debe deducirse que, en cierta medida, el político debe ser intelectual. A esa forma de intelectualidad que se da en el político, Ortega la llama intuición histórica (38).

Sin embargo, el pensamiento y la visión de lo que debe hacerse es sólo una de las dimensiones de la política. La otra, y más importante, es la acción, que es, en realidad, la que caracteriza al hombre político. Hay una tendencia, bastante frecuente, en considerar al político como un ser inmoral. ¿Es justo aceptarla? Para responder debemos hacer una pequeña observación, por medio de la cual llegaremos a la conclusión de que hay dos tipos de hombres: los ocupados y los preocupados; los políticos y los intelectuales. Según Ortega, la moral representa, psicológicamente, una preocupación, pues antes que nuestras impulsiones sean llevadas a la realización deben ser detenidas para ver si son debidas o indebidas.

Pero no es propio del hombre de acción practicar esa detención para ver la moralidad del acto, sino la de iniciar su inmediata ejecución. Por lo tanto, no cabe decir que ha querido el supuesto acto incorrecto, desde que ha faltado el momento de colocarse ante él contemplativamente. No resulta lícito, de este modo, calificar de inmoralidad al gran político, y lo más que puede decirse es que le falta escrupulosidad (39). Tampoco es posible calificar sus acciones de egoísta, pues vemos que en estos hombres "el *ego*" está casi totalmente ocupado por obras impersonales, mejor dicho, transpersonales. "La oposición entre egoísmo y altruísmo pierde sentido referida al grande hombre, porque su "yo" está lleno hasta los bordes con "lo otro": su *ego* es un *alter* la obra. Preocuparse por sí mismo es preocuparse del universo" (40). El hombre de acción funde su "*yo*" con la realización que lo impulsa y puede decirse que no se ve a sí mismo, sino que sólo ve la obra que realiza. La concepción orteguiana del político ofrece grandes semejanzas con la que desarrolla Hegel sobre los gran-

---

(37) *La rebelión de las masas*, IV, 205.
(38) *Mirabeau o el político*, III, 629 y 632.
(39) *Ibíd.*, III, 617.
(40) *Ibíd.*, III, 604 y 606.

des individuos históricos o héroes. Héroe, según el filósofo germano, es quien es capaz de aprehender el contenido universal superior y hacer de él su propio fin (41). En cambio, Ortega se aparta de la caracterización que Spengler —otro importante propugnador de una política realista— hace del "estadista nato". Y los motivos son justificados, pues el político, para Spengler, lejos de identificarse y de perderse en una obra que lo trasciende, tiene por fin principal la afirmación del poder hasta devenir el centro de un mundo en acción.

La política que postula Ortega es, en definitiva, una actitud que se pone al servicio de la vida espontánea y de sus más primigenias manifestaciones. Es una enérgica afirmación de la realidad vital en sus formas personales, sociales y nacionales. Por ello es también un rechazo de todo precepto o norma que, infiel a su origen y a su justificación histórica, pretenda coaccionar aquella realidad.

---

(41) La semejanza se hace evidente si seguimos comparando la descripción orteguiana con las siguientes expresiones de Hegel, referida a los grandes individuos históricos. "Aquellos grandes hombres parecen seguir sólo su pasión, sólo su albedrío; pero lo que quieren es lo universal. Este es su pathos. La pasión ha sido justamente la energía de su yo. Sin ella no hubieran podido hacer absolutamente nada..." "Han realizado su fin personal al mismo tiempo que el universal. Estos son inseparables... Estos individuos históricos, atentos a sus grandes intereses, han tratado, sin duda, ligera, frívola, atropelladamente y sin consideración otros intereses y derechos sagrados, que son, por sí mismos, dignos de consideración. Su conducta está expuesta por ello a la censura moral Pero hay que entender de otro modo la posición de estos hombres. Una gran figura que camina aplasta muchas flores inocentes, destruye por fuerza muchas cosas a su paso." (*Lecciones sobre la filosofía de la historia universal,* tomo I, página 77 y ss.)

Arturo García Estrada.
Universidad Nacional de Tucumán.
Facultad de Filosofía y Letras.
San Miguel de Tucumán.
ARGENTINA



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

LA CHANSON DE ROLAND Y EL NEOTRADICIONALISMO

El maestro —el otro es el simple catedrático o el profesor— enseña más mediante la conducta que por la pura y abstracta sabiduría. Saber es saber en el hombre y para los hombres. (Y no es que sean incompatibles sabiduría y conducta, sino valores complementarios del magisterio: no hay maestro sin conducta ejemplar y es difícil la ejemplaridad sin sabiduría.) La sabiduría se puede encontrar en algunos sitios —incluso en uno mismo, zahondando y con los ojos abiertos al mundo—, mientras las conductas sólo son dables en los hombres: en los otros. El hombre que somos —o podemos ser— cada uno, rectificamos o ahincamos el rumbo en vista de vidas ejemplares. Decir lo justo no es fácil —es un problema de inteligencia y de ambiente—, mas ser justo es una cuestión de ética, de atreverse a quedarse solo y hasta sospechado, de carearse con uno y verse en falso ante el bárbaro que podemos llevar, siempre dispuesto a sentir envidia por lo fácil, a cansarse de andar con la carga de los días, a desfondarse por querer disfrutar del grano no sembrado. Estar solo, rodeado de necesidades que no tienen *los demás,* no es un momento, ni morir adecentar un instante la postura para el asombro y la perpetuidad de los fotógrafos.

El hombre alegre —sano, se dice entre el pueblo—, severo, perseverante, limpio, que no desmaya nunca; quien contesta al reto del destino con el trabajo honesto de cada jornada, renunciando a lo frívolo, ese es el maestro: el que no está de moda, porque está en lo eterno, en lo que se lleva siempre. "Esto es para hombres; no para en la vanidosa eternidad fugacísima de los periódicos. Aquí nadie aspira a dinero, sino a respeto y verdad", dice el maestro despidiendo a los alegres, a los impacientes, a los que no tienen espera. Y si tiene humor —por lo regular es bienhumorado e implacablemente irónico el maestro—, añade: "Vea que no se trata de desear, sino de merecer. Esto no es asunto de caras bonitas o de piernas apetitosas. Mírenos a los que andamos preocupados por estas cosas." Porque el maestro lo que quiere es echar al señorín equivocado o a la muchachita vagorosa, y volverse a su sobriedad, a su ascetismo, al que no se llama a nadie, pero cuyo camino es claro para todo el que le necesita.

Don Ramón Menéndez Pidal, gran maestro español, que no ha hecho gestos inútiles ni ha sido "mascarón de proa de sí mismo", ha cumplido noventa años, con modo y garbo ejemplares, publicando un libro formidable: *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* cerca de quinientas páginas de esclarecedora síntesis nacida de riguroso análisis sobre realidades. El justísimo revuelo de los periódicos, es ajeno a la manera y al deseo del sabio maestro, quien, con humildad de la mejor ley, ha dicho al agradecer a la Academia sus atenciones: os ocupáis de "mi pobre vida porque es ya muy larga". Y en otro momento, para ruborizar a tanto pobre diablo como nos creemos algunos a ratos: "Pero sea cual fuere el motivo de esa salutación de magnificente cordialidad, lo que más me abruma es la imposibilidad en que se halla mi palabra adusta, siempre en lucha con la escasez y con la insuficiencia..." En algún momento "Azorín" ha dicho: "No sé escribir." Y Cervantes decía con un gran dolor:

Yo que siempre me afano y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

A más del ciclópeo esfuerzo físico, de la maravillosa y envidiable lozanía espiritual del autor, lo primero que anotamos al terminar la lectura de *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* es el carácter polémico —juvenil— del gran trabajo. Las investigaciones más recientes van probando el fondo colectivo y tradicional de la creación épica —tesis permanente de don Ramón, que la ha calificado de "poesía originalmente noticiera"— frente a las afirmaciones de Bédier y la escuela individualista. Todo lo social es colectivo y de colaboración. El hombre aislado —el Robinsón— no es transmisor de cultura, de algo que, recibido, hay que entregar agrandado o matizado al vivirlo. Sin dejar de ser uno —no podemos ser nosotros sin los demás—, convivimos. Vivir es una función solidaria, no marginal. No se olvide, además, el concepto de latencia en la teorética menéndezpidaliana: hay influencias no datables o imposibles de documentar, pero de existencia y operación indudables: una obra no es un chispazo casual, sino un acarreo, una colaboración, anónima o no, que concluye en la gran individualidad del nombre y del hombre. Véase, en este sentido, el bellísimo y profundo libro de Américo Castro *Hacia Cervantes.*

La tesis individualista es una manera cómoda y brillante de afirmar, "una grandilocuente exaltación", en frase muy precisa de don Ramón. La vida humana —y su gran secreción, la historia, literaria o total, la cultura, las respuestas, las técnicas— es continuidad, crecimiento. Y eso que crece y continúa es la tradición, lo que se entregan

unos hombres a otros. En caso contrario, comenzaríamos todos en la selva. A veces un aluvión bárbaro ciega el pasado, que sigue actuando de modo latente hasta que se hace explícito. El mismo genio es producto de esfuerzos y depuraciones anteriores, como los bellos productos de la zootecnia. En puridad, debemos más de lo que suponemos. Por eso siempre está en peligro la civilización sobre el planeta: los bárbaros no creen deber nada a nadie, sino que todo se les debe *porque sí*. Si pensásemos con sensibilidad los milagros de dignidad, continuidad, esfuerzo e inteligencia que supone nuestra posibilidad de estar en pie, caeríamos de rodillas: no somos acreedores a todo, sino deudores de todo.

Hasta ahora la contienda sobre los orígenes de la épica está entre individualismo y tradicionalismo, como expone de modo abrumador y sin escapatoria don Ramón al plantear el asunto en el capítulo I de su libro: "Teorías varias". Bédier afirmó con más brillantez y estilo literario que razón y documento, que los poemas épicos —los cantares de gesta— eran obra de un solo autor. En el caso de *La Chanson de Roland*, de Turoldo *vindicatus*, don Ramón asegura: "El poeta único se ha esfumado (se refiere a las pruebas de la existencia de los nombres Olivier-Roland antes de la existencia del manuscrito de Oxford y a la Nota Emilianense). No hubo un Turoldo estructurador único de la Chanson de Roland. El poema se va elaborando a través de las edades..." Y en otro lugar escribe: "El paso del canto historial al canto novelesco no fue obra de un poeta que inventó un género poético nuevo, sino obra de varios poetas inventivos que van convirtiendo el canto noticiero en canto historial primitivo y luego en canto cada vez más novelizado."

Don Ramón, asegurándose en pruebas y documentos españoles, defendía el tradicionalismo, la continuidad, el poeta múltiple. El triunfo de Bédier, exaltado por la resonancia de un nacionalismo en expansión, ha sido absoluto, durante muchos años, en líneas generales. No había forma de que atendiesen al significado que acarreaba el hecho de que los nombres Olivier-Roland fuesen normales en familias anteriores al siglo XI. Tampoco se conocía la Nota Emilianense, descubierta por Dámaso Alonso, que demuestra la existencia de redacciones épicas distintas a la Chanson, reputada como única por Bédier, creación del genio de un poeta único. Ahora don Ramón, con una contundencia impresionante, prueba su tesis en el mismo terreno de la épica francesa. Esperemos el revuelo, aunque también la serenidad de la ciencia de más allá de los Pirineos. Porque el insigne trabajo de don Ramón es, en otro campo, una prueba más de la unidad del género humano, del cuerpo histórico y de cómo se interinfluyen los con-

vivientes. (En el caso actual, en el ámbito de la Romania.) Y es que en este libro admirable hay mucho más que exquisita y pulquérrima técnica histórico-filológico-literaria. Esto, con ser importantísimo, no lo es todo. El nuevo trabajo de don Ramón rebosa interés más allá de la especialización. El hecho debatido empieza por ser un fenómeno social, histórico, humano. Frente al simplista pensamiento de que llega un hombre —aquí el poeta— y lo hace todo *ex nihilo* o sacándoselo de la manga al modo taumatúrgico, queda el humilde esfuerzo de cada cual, la agregación del genio de cada uno, la suma de votos —tendencias, esfuerzos—, que se dan tanto en la palabra como en el resultado electoral, "sufragio en el que ninguno de los millones de votos puede llamarse inconsciente en el sentido recto de la palabra". Hay, incluso, quienes de antemano inventaron el alma colectiva, el genio del pueblo, la voluntad suprema y otras llamativas frases vagas, sustitutos vulgares de la maravillosa y compleja realidad. Por este arte de birlibirloque nos encontramos con que un pueblo se da ya hecho para siempre y desde el principio, y que cuando no nos ajustamos a los dictados, delinquimos o nos ponen orejas de burro los voluntaristas o los dómines.

"Durante cincuenta años —escribe don Ramón—, los estudiosos de la "chanson de geste", en su gran mayoría, no cesan de repetir las dos fórmulas del individualismo, concebidas en tono dogmático, a modo de evangelio doctrinal, afirmando la iniciativa del clérigo sobre la gente laica de los juglares. *Au commencement était la route* (Bédier), esto es, las iglesias y los monasterios, o en forma más decidida y tajante: *Au commencement était le poéte* (Pauphilet); entiéndase el poeta clérigo. La épica española, único punto apropiado de comparación, rechaza esa primera fórmula y acepta la segunda muy modificada, oponiéndole un renovado evangelio del tradicionalismo: *En el principio era la historia*, y la historia era canción de un poeta lego, historia viva para todos cuantos, ignorando el latín y el alfabeto, no podían conocer la otra historia prosaica, seca y muerta de los libros latinos de los clérigos."

De precisiones de la mayor entidad histórica, literaria, política, está lleno el clarividente capítulo XI, "Bases del neotradicionalismo", quizá el escrito con mayor dimensión doctrinal. Creo que es una de las síntesis maestras en que es maestro el glorioso Menéndez Pidal. Y no se me olvidan esos dos monumentos que suponen los estudios agrupados en uno de los libros de mayor garbo literario y profundidad de visión y futuro de nuestros días: *Los españoles en la historia y en la literatura* (y en ese campo se han escrito *En torno al casticismo,*

Idearium español, España invertebrada, La realidad histórica de España, España: un enigma histórico...).

Pero nos vamos a limitar a resumir, en palabras de Menéndez Pidal, una serie de tesis capitales para el entendimiento de la épica:

A) "El tradicionalismo, reuniendo numerosos restos y vestigios de textos perdidos, afirma una época anterior a los textos conservados en la que existió toda una literatura, latente para nosotros, la cual, aunque latente, se nos deja ver de cuando en cuando. Esa literatura perdida es una realidad muy positiva que podemos ver perfectamente con nuestros ojos, unas veces, y que logramos divisar, otras veces, con los ojos de la inteligencia, aunque no la podamos tocar y manosear con nuestros sentidos. Es preciso reconocer que las literaturas románicas mantuvieron una regular actividad oral mucho antes de la época ya avanzada en que ellas comenzaron a ser escritas con alguna frecuencia."

B) "En esa época inicial de las literaturas, la poesía es un arte tradicional; poesía de todo un pueblo, según dijo intuitivamente el romanticismo, entreviendo una verdad que aquí nos hemos preocupado de analizar y reducir a términos realistas, rechazando el falso concepto de una poesía inartística y ciega, ajena a la creación individual."

C) "La poesía épica fue el género tradicional más cultivado en la Edad Media. Su excepcional aceptación, su extraordinaria permanencia, lo mismo que el elevado espíritu que la anima, sólo son comprensibles si la miramos como *historia cantada;* como poesía popular o nacional que, además del fin políticosocial de la historia, servía de recreo literario."

D) "Francia y España, dos pueblos románicos empeñados en una larga empresa nacional de guerra políticorreligiosa, sintieron la necesidad de apropiarse la costumbre germánica de la *historia cantada,* costumbre totalmente extraña a la literatura latina, cultivadora únicamente de la *historia escrita.*"

E) "Cada refundición conserva mucho de su predecesora. No aspira a ser obra nueva; quiere tan sólo renovar la obra preexistente. Los poetas geniales y los adocenados que cooperan en estas varias renovaciones del texto heredado viven en íntima comunión tradicional."

F) "La gran difusión y arraigo popular de esta poesía historiográfico-novelesca hace que, en los dos pueblos románicos de epopeya, los cantares de gesta (y en España, además, el romancero posterior) sean la forma expresiva más espontánea y viva del sentimiento nacional, a la vez que de la sensibilidad y de la fantasía, en Francia hasta el siglo XIV y en España hasta el XVI. Poesía no sólo *para todos,* sino también *obra de todos;* poesía colectiva, creada por labor sucesiva de

varios poetas anónimos. Esta es una gran realidad estética enteramente desatendida."

G) "En los tiempos modernos esa poesía anónima es casi nada más que la pobre poesía popular, vulgar, que vive arrinconada entre las clases más incultas de la sociedad. Sólo brilla la poesía individualizada, que, también ella, la más selecta, vive a su vez arrinconada en otro extremo opuesto, en los cenáculos literarios. Pero en las edades primitivas, la poesía es, lo mismo que el lenguaje, creación colectiva de todas las clases sociales, capaz de producir las grandes obras maestras, representativas del espíritu de una nación, la *Chanson de Roland* y el *Cantar de Mio Cid,* pórticos majestuosos de dos grandes literaturas que les suceden." Entroncados con estos profundos conceptos, habría que estudiar otra observación: "La lengua y la poesía son una misma cosa", a fin de ir aclarando ese fenómeno prodigioso que es la poesía, y que ya empieza a poner pensativas a las mejores frentes meditadoras, aunque no se haya comprendido bien por grandes hombres, que la tomaron un poco a juego.

La Chanson de Roland y el neotradicionalismo es un impresionante trabajo de literatura comparada, en el que los más diversos campos de la lingüística, la historia, la literatura y cualquier tipo de ciencia o dato necesarios al tema, están señoreados de modo vivo y ejemplar. Es emocionante ver a un hombre manejando tan ingentes materiales con tanta paciencia, ritmo y seguridad. Y sin que se nos pueda ocurrir pensar que el animoso y esforzado joven investigador ha cumplido noventa años. Y sin darle importancia: trabajando. Y sin pedir a nadie nada, sino dando decoro e hidalguía a todos. Es muy hermoso, aunque obliga a mucho, haber podido ver este milagro. Porque don Ramón es sólo un hombre, un humilde trabajador, un glorioso trabajador.—RAMÓN DE GARCIASOL.

GOYA A UNA NUEVA LUZ

La actualidad de Goya, sobre todo para los españoles, es permanente. Goya es un pintor arrebatadamente actual, del que todavía, a pesar de la enorme cantidad de gentes que han escrito sobre él y su pintura —desde Mayer a Malraux, desde Ortega a Ramón Gómez de la Serna—, no se ha dicho, ni probablemente se dirá nunca, la última palabra, la palabra definitiva.

Ernest Hemingway, que siempre gusta de afirmar que él no es más que un periodista de nuestra época —revalorizando el término,

claro es—, ha llamado a Goya, en una reciente entrevista publicada en *Le Figaro Littéraire,* periodista de su tiempo, que llevaba a sus cuadros *lo que pasaba* en la España de entonces. Si lo que pasaba era trágico a veces —corridas de toros, sublevación del 2 de mayo, una familia real imbécil y degenerada— no era la culpa del pintor, quien, en efecto, nos dejó en sus cuadros un reportaje genial de la España de su época. Lo asombroso es que, siendo ese reportaje tan crudo y directo, tan descarnado, no lo pasara Goya peor, no acabase con sus huesos en la cárcel. Afortunadamente, entre sus protectores se hallaba lo más granado de la nobleza y de la política de su época, la duquesa de Alba y Jovellanos al frente.

Ahora, un crítico e historiador del arte, uno de los tres o cuatro que merecen tal nombre en España —he nombrado a Juan Antonio Gaya Nuño—, viene acusando a la generación del 98 y a la siguiente, a la que pertenecía Ortega, de que no supieron entender ni gustar el arte de su tiempo. Pero ¿es esto cierto con respecto a Ortega? Es verdad que Ortega no pareció gustar de Picasso. Pero, en cambio, a mí me parece que supo entender y saborear a Goya como pocos. Y no se me diga que Goya no pertenece a nuestro tiempo. Si hay algún pintor del siglo XIX que merece el calificativo de moderno, que está vivo aún hoy, ese es Goya.

Cuando se recorren los seis hermosos tomos de las *Obras completas de Ortega,* se advierte muy pronto hasta qué intenso grado le interesaba el arte y el secreto de la pintura. Con frecuencia habló de pintura y de pintores en sus libros, y a dos de ellos, los más grandes que ha tenido España: Velázquez y Goya, consagró muchas horas de meditación y no pocas páginas.

Por lo que respecta a Goya, ya en su primer libro, donde asoma el primer escorzo de su filosofía, en *Las Meditaciones del Quijote,* que aparece en 1911, dedicó Ortega a Goya una estupenda página, en que caracterizó al genial pintor aragonés como dotado de una psicología adánica, tan española, y partícipe de esa paradójica forma española de la cultura que es la cultura salvaje. Desde entonces, y con mayor o menor atención, no dejó nunca de sentirse atraído por el extraño fenómeno Goya. Y no sólo por el fenómeno Goya pintor, sino por el no menos enigmático Goya hombre español de su tiempo. Pero fué mucho más tarde, pocos años después de terminada la guerra española, cuando Ortega sintió la irreductible comezón de explicarse a Goya y de escribir en torno a él y a su pintura. Entonces escribió las páginas que incluyó en su libro *Papeles sobre Velázquez y Goya,* que publicó la "Revista de Occidente" en 1950. Algunas de esas páginas sobre Goya y lo popular habíalas leído poco antes Ortega en el colo-

quio sobre *Características del arte de Goya,* que se desarrolló en el Instituto de Humanidades, fundado por el propio Ortega en Madrid con la colaboración de Julián Marías.

Esas páginas primeras, junto con otras que Ortega dejó inéditas a su muerte, forman el precioso volumen *Goya,* que la "Revista Occidente" acaba de lanzar en su colección "El Arquero". No son muchas sus páginas, apenas pasan de un centenar. Pero ellas nos revelan la imagen de Goya que tuvo Ortega, y que acaso no tuvo tiempo de desarrollar y completar a sus anchas. Para Ortega, la fecha decisiva en la vida de Goya es el año 1786, en que es nombrado por el rey pintor de cámara. Es entonces cuando Goya, que apenas había hecho antes otra cosa que pintar recluído en su taller, primero en Zaragoza y luego en Madrid, es lanzado a una vida de relación con personajes de la aristocracia, de la política y de la ilustración. Esa incorporación a unas nuevas formas de vida supone para Goya una revolución en su espíritu. Goya, que en sus comienzos casi no sabía escribir —como lo demuestran sus cartas—, se encontró, de pronto, en un ambiente de refinamiento intelectual que, si no le deslumbró, sin duda le atrajo sobremanera. No tardó mucho tiempo en sentir simpatía por las ideas y los proyectos de los ilustrados, quienes pretendían, nada menos, reformar a España, civilizarla a tono con el talante de la época. No vamos a recordar ahora aquí cuán vanos fueron tales intentos.

La imagen de Goya que nos da Ortega se enfrenta decididamente con la leyenda del Goya populachero y turbulento que suelen ofrecernos sus biógrafos. Leyenda en la que no faltan el rapto de una monja, la muerte de un hombre en desafío y el hacer de la Duquesa de Alba su amante. La realidad es que Goya, tal como lo ve Ortega, es todo lo contrario de un aventurero o un licencioso. No es que no le gustaran las corridas de toros, los bailes y las coplas, pero frente a este gusto por lo popular, pujaba en él la inquietud por una sociedad más culta y refinada. Ese conflicto interior que se da en Goya lo ha visto con su lente poderosa de psicólogo: es el conflicto de dos antagonistas que a partir de 1786 ó 1787 viven en él: el temperamento elemental y la mente confusa del aldeano, frente al impulso, no muy claro tampoco, hacia algo más alto y más selecto. Esa es, según la ve Ortega, la tragedia de Goya. Entre la tradición y la cultura, Goya vive inadaptado, inseguro. Notamos en él cierta desazón, cierta inestabilidad y, sobre todo, a partir de 1810 no se encuentra a gusto en ninguna parte. Pero acaso a aquel conflicto íntimo de inadaptación debió Goya el *shock* espiritual, el fuerte impacto que le convirtió, de un artesano discreto, en un genial artista.—J. C. Cano.

El arte moderno alemán en Madrid.—La exposición alemana de arte moderno tiene un primer defecto: la instalación. La sala del Ateneo de la calle de Santa Catalina se presta mal a una buena exhibición de lienzos y la del Prado exige una obra corta y de poca perspectiva. Ambas salas son del Ateneo, y en verdad que poco se puede hacer mejor que lo hace la citada entidad, pues luchar contra pobres elementos arquitectónicos es empresa difícil. Estos defectos, superiores a los buenos deseos, están compensados con un excelente sentido en la muestra de obras y en la confección de unos catálogos que son, conforme pasan los años, magnífico medio de información de la pintura que crece y se forma en torno nuestro.

Y dicho esto, y salvando columnas, la exposición de arte moderno alemán tiene un gran interés informativo, ya que el conjunto de obras expuestas, pertenecientes a la colección de Hanna Bekker von Rath, contiene un fondo casi completo para seguir una ruta artística de tanto interés en el concierto general; aunque, como es lógico en certamen que tanto abarca, las obras de algunos nombres no respondan a una categoría excepcional.

Nosotros vemos en este certamen el triunfo expresionista alemán, aun en aquellas tendencias abstractas de los últimos tiempos. Hay módulos que distinguen y marcan una nacionalidad, y éste es el que distingue y marca el arte alemán en todas las épocas, pues si bien el expresionismo como "ismo" tiene nacimiento cercano, no lo tiene como fondo y trasunto de la pintura alemana, que ya en Cranach se hace bien patente, para no perderse ni siquiera en los períodos de acusado academicismo.

Habría que hacer un estudio sobre la influencia alemana en las artes de las últimas décadas. Claro es que el paso por París —centro geográfico de Europa— ha dado carta de naturaleza a movimientos y estados típicamente alemanes, y ésa puede ser una razón de que la obra de Touluse-Lautrec, tan "típicamente" francesa, tenga su razón de origen en un punto de partida germano. Ejemplo que puede servir también para el caso de Pault, acaso en quien se manifieste de una manera más clara y terminante esta influencia que pone en el objeto, y en el modelo, otro estado subjetivo que le presta el artista, mejor dicho, que impone el artista en la referencia que queda en motivo ocasional transformada por un afán de hacer símbolo la apariencia en su distorsión y gesticulación, bien sea de persona o de cosa. La exposición es un presente magnífico para estudio y conocimiento de un arte que aquí —siempre isla perdida— a veces, por fortuna en el concierto

del arte de Europa, ha tenido eco tardío y una carta de naturaleza geográfica y espiritual que no le correspondía.

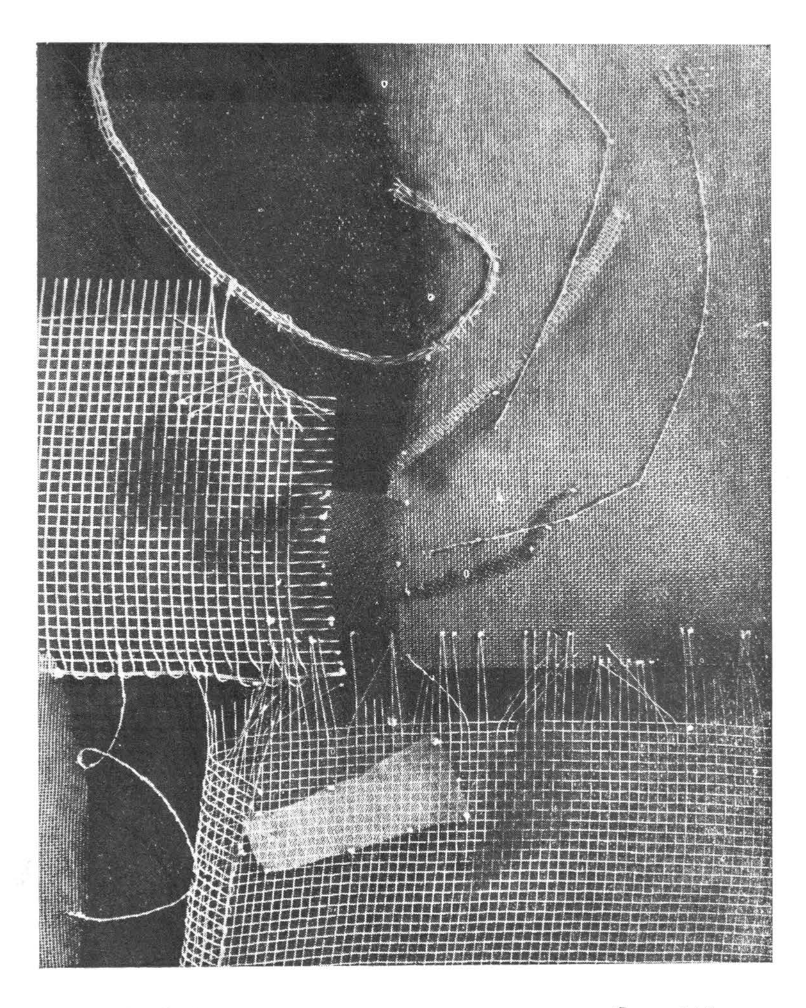
Ese gran fenómeno, que sólo conoce en la historia particular alemana una contrapartida de tipo romántico —y ambos fenómenos se pueden apreciar en el mismo Durero—, se aprecia mejor en las realizaciones abstractas, acaso por cobijar este movimiento con mayor libertad el pensamiento del artista en su más acusada intimidad. Y, así, como ejemplo de expresionismo en pureza de intención, las obras de Kurt Federlin, "Girasol"; de Heckel, "Ventisquero", o de Fredolín Ferenzel —con resabio figurativo—, "Flores de invierno", sirven de ejemplo, que resume Wessel en su "Pintura 8".

Y es en este tipo de obras donde de una manera más clara y determinada podemos asistir a la contemplación del poso de las nacionalidades. A su signo diferencial. En su conjunto de obras contemporáneas alemanas, italianas, francesas y españolas de arte abstracto, podemos ver los mismos acentos que en las figuras señeras "clásicas" de cada nación.

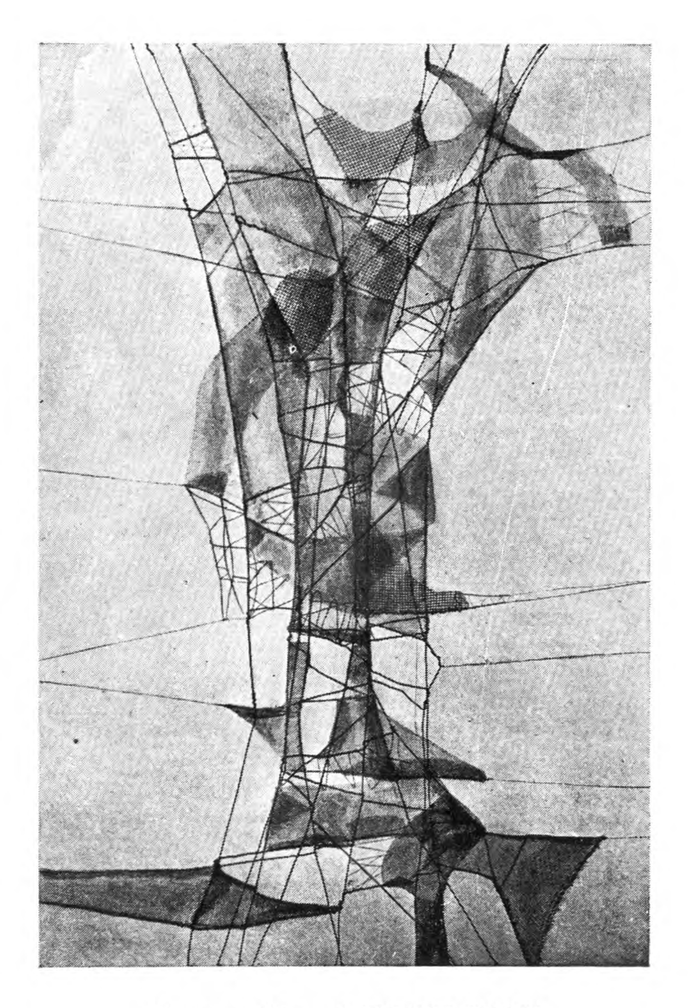
Sin poderlo evitar, la contemplación de estos lienzos lleva la memoria a Grunewald, como las pinturas de Tapies hacen pensar en una estameña de Zurbarán y Feito en las pinturas negras de Goya. Las claves se pueden seguir con perfecta orientación, y sólo los que se quedan frente al telón de la pintura no aciertan a ver el fondo de la escena. Claro es que la exposición es mucho más que "eso" en cada una de sus partes. Pero como característica definida el expresionismo pesa en cada una de las partes y de los nombres, incluso en algunos que pretenden huir de ello de una manera firme y deliberada; aunque la nostalgia les puede y la huella queda patente en la tela.

Llegaríamos hasta afirmar que de forma elemental los movimientos pictóricos con predominio expresivo tienen su prólogo obligado en Alemania. Y hasta el fauvismo es más bien consecuencia que antecedente. Ni siquiera hallazgo parejo en el tiempo y en el espacio.

No se ha estudiado todavía bien la influencia de la pintura alemana en su proyección universal. Se le ha estudiado a través del laboratorio parisiense, y de las diferentes escuelas con marchamo de París; pero si atendemos bien, en un compás largo, muy largo, a la acusada influencia filosófica corresponde en la pintura un caso parecido, sin que los aditamentos hagan olvidar la fuente de origen elemental, pues lo expresivo llega a la materia por un conducto sentimental sujeto al pensamiento, a igual que la literatura, pues hasta en "Werther" podemos ver ya el triunfo expresionista sobre otro cualquiera, pues si se ve por otros cauces, en el resumen de cuentas quedan éstos solamente como aditamentos.



MANUEL RIVERA *«Composición 10»*



«Pintura metálica», de MANUEL RIVERA.
Obra expuesta en el Ateneo.

Y llamando la atención de los pintores y aficionados sobre este importante certamen, cerramos el comentario haciendo notar que desde Klee a Jaenich no se encontrará defraudado el espectador de buena fe, pudiendo extraer en su provecho muchas y muy buenas enseñanzas.

MANUEL RIVERA.—En el Ateneo también ha expuesto su obra Manuel Rivera. Digamos, como prólogo del éxito obtenido, que la totalidad de la exposición ha sido adquirida por un "merchant" de los Estados Unidos. Lo que demuestra con este ejemplo —uno más— que el abstractismo está siendo el aspecto preferido de los compradores extraños, ante los cuales triunfan nuestros artistas nuevos.

Manuel Rivera es el creador de unas estructuras metálicas realizadas con el más leve material metálico. El alambre está a la disposición de los espacios, a su búsqueda, a su entraña y también a la obtención de matices en "grises", en "blancos", en "negros". Las tramas metálicas olvidan la humildad de la materia para servir un nuevo afán en el cual la uniformidad de la superficie no existe, obteniendo con ello un nuevo juego interespacial impregnado de luces, de pequeñas luces opacas, cuya dimensión y contorno surgen difuminados en este quehacer plástico, tan lleno de sugerencias.

El mayor mérito de Manuel Rivera es haber conseguido con su obra, y con los medios utilizados para ello, que se nos imponga su ternura. La trágica humildad de los alambres está llena de gozo interno, de poesía, de un suave lirismo que se desprende del conjunto con una fuerza que se impone en el espectador, encariñado, a veces a pesar suyo, con estas formas simples, hijas de una experiencia íntima que se expresa delicadamente en una concepción feliz.

Creemos que esta exposición hace un servicio a la arquitectura. Hay aquí demasiados elementos que pueden ser aprovechados en aras de soluciones para masas y volúmenes. Quedan vigentes las eternas constantes de la pintura: composición, luz, color, y se incorporan otras nuevas con evidente aplicación arquitectónica. Y en ello, repetimos, está el gran "intríngulis" de esta exposición, hija de la creación y nacida en perfecto azar del juego y equilibrio entre las fuerzas del corazón y de la razón, que tan íntimamente ha unido este Manuel Rivera, recoleto, amigo del gran experimento, y cuya carrera e iniciación está desde el comienzo llena de fe, y sobre todo de esa esperanza que es la que permite el hallazgo, pues en esperar encontrar caminos radica la única recompensa del artista.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

La extraña retracción observada hasta ahora por poetas y traductores españoles con respecto a la obra de Roy Campbell cobraba, además, especial carácter de anomalía literaria, dadas la singular calidad del poeta y, en otro aspecto, su larga y amorosa dedicación a España, manifestada durante años sobre el papel, y en la que algunas breves versiones y comentarios dispersos por las revistas o los periódicos (Antonio Tovar, Charles David Ley, Camilo José Cela, Alonso Gamo, Caballero Bonald, yo mismo), y suscitadas, sobre todo, a raíz de su muerte, ocurrida en Portugal, en un accidente de automóvil, hace dos años justos. Así, el poderío lírico del autor de "Talking Bronco", de "Adamastor", de "The Ariel Poems", de las mejores versiones que al inglés se hayan hecho de San Juan de la Cruz, no gustó la alegría de verse reflejado en un libro, completo o antológico, traspasado a la lengua de su "patria de adopción", según el decir propio de Campbell, y solamente ahora, el desvelo poético de Aquilino Duque, su minucioso trabajo de antólogo y traductor, nos ofrece en la Colección "Adonais" una representación convenientemente extensa y cuidada de la poesía de R. C. (1), realizándose con ello un acto de estricta justicia literaria. Pero fulgurante, clamorosa y juglaresca, como Duque la llama, la poesía de Roy Campbell es también algo más; accede muchas veces a la hondura por la belleza, aunque su discontinuidad cualitativa empañe también en ocasiones, sin llegar a herirlas de muerte, la fuerza y la calidad de sus poemas. Esta discontinuidad, sin embargo, es un hecho, y el fulgor o la pretensión de fulgor sustituyen a veces en Campbell al manantío cierto y vivido en que se basa su fluir poético. "Buffel's Kop", por ejemplo, el breve poema que abre el volumen de "Adonais", supone una escisión clarísima, por mitad, de aquello en que la poesía *consiste* y de aquello otro en que, un poco a rastras, *se pretende que consista,* forzada, como en el caso realmente clínico y ejemplar, de la excelente parte primera del poema de Pablo Neruda "que despierte el leñador", con respecto a todos los endebles pasajes subsiguientes (2). He aquí, pues, la transcripción íntegra de "Buffel's Kop", subtitulado "En la tumba de Olive Schreiner":

Una vez pase el tiempo y el valor y la fuerza
decaigan, yo quisiera
recordar esta hora solitaria, la tristeza
que jamás retrocede, todo el cielo en los pálidos

(1) Roy Campbell: *Poemas.* Selección, versión y prólogo de Aquilino Duque. Col. "Adonais", CLVII. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1958.
(2) P. N.: "Canto general".

clamores, y alta, sobre la tumba profanada,
un águila encorada con las velas al viento
que caer deje a la tierra
una pluma de plata de sus alas.

Por separado de la de la pluma, es también evidente la caída del poema a partir de la primera palabra del quinto verso; la aparición espectacular y meramente decorativa del águila afecta con gravedad, y casi destruye en este caso, la segura y conmovida solemnidad del arranque, como sucede en otros pasajes de la poesía de Campbell. "La muchacha zulú", en cambio, el poema siguiente al citado, constituye un afortunado y completo acierto de viveza y hondura, así como las piezas tituladas "El poeta", "Las cebras", "Misa de alba", "Luis de Camoens" y "San Juan de la Cruz". Acerca de los poemas "Tristán Da Cunha" y "Conduciendo ganado a cosas buenas" preferiremos hablar aparte. Representan, respectivamente, dos pruebas máximas del doble acento que asiste lo mejor de la poesía de Campbell: su fuerza y su claro calor humano, amplio y trascendido éste, puesto que, si no lo está en poesía, y recuérdenlo bien los llamados *sociales,* nunca puede generarla. El primero de estos poemas, "Tristán Da Cunha", es una extensa y hermosa pieza de especialísima belleza formal y cuyo sombrío, pero deslumbrante matiz, se apoya en la figura del navegante y en su triste y violento cortejo biográfico, ya fantasmal, para desembocar en la cotejación, por parte del poeta, de su propio dramático destino con el de la torva y poderosa figura titular...

Tu fuerza es que no tienes ni miedo ni esperanza.
Vas al frente del mundo sin corona.

"Tristán Da Cunha", aunque inmerso en la concentración formal e ideológica privativas de la poesía, asume un tono y una intensidad que nos recuerda la desbridada belleza de los mejores cuadros marítimos de un Melville, de un Conrad:

El viento, tu sirena llorosa, se aparece en lo lóbrego;
las rocas espumosas
son tus cañones de señales,
cuyo nitro de piedra, que levanta
la espuma en polvaredas, fluye en triste saludo
hasta la cavidad de tu costado...

Por su parte, el texto integral de "Conduciendo ganado a casas buenas", sin otro desfallecimiento que el de la alusión a Apis, sin otra alteración de su verdad y de su bella tersura, nos da, con el amor de Roy Campbell a España, el de su desatada fortaleza y el de su devoción por la naturaleza elemental, tan distinta en Campbell a la de los lakistas ingleses, pero tan vecina a ella, sin embargo, en muchos aspec-

tos. Insertamos, a fuer de empeñados en dar constancia aún más clara de todos estos pormayores, la totalidad del hermoso poema:

Se posaba el pichón sobre el alambre
sintiendo telegramas correr entre sus dedos.
No se fué al yo acercarme;
me saludó su canto, telégrafo de fuego
solar, al despedirse.
Altas hasta la cincha habían crecido
las amapolas y las margaritas
para rozar la panza de mi mula;
para gloria de Dios humeaba el tomillo;
cálido estaba el sol; el viento, frío;
la blanca sierra era la helada
nevera de aquel alto mediodía,
y en aquel aire tan purísimo,
tan sabroso, tan pálido, tan hondo,
—así es junio en Toledo— parecía
ser el sol más pequeño que la luna.
Mares de sangre y fuego vadeando,
flores como yo nunca hubiera visto,
le dije a Apis: "¡Por este pasturaje
bramarían los toros de Bashan!"
Cigüeñas en la torre de la iglesia;
apenas me hube santiguado
cuando me rodeó gente cristiana,
hospitalariamente limpia y buena.
Habas y alfalfa en el pesebre.
¡Alfalfa como nunca hubiera!
Conejo con arroz para el extraño.
¡Muchas gracias!

Junto a las dos corrientes en que se nos figura escindida la poesía inglesa contemporánea, cabría situar a Roy Campbell en una línea de "vitalismo", jerarquizada espléndidamente por el también fallecido galés Dylan Thomas y sustancialmente opuesta a la del "intelectualismo" representado por un Eliot, un Stephen Spender o un Conrad Aiken. Desde cualquier punto de vista, la aparición en España de un libro de versos de Roy Campbell, tan acertadamente vertido, además, por Aquilino Duque, como se habrá deducido de nuestras transcripciones, supone un hermoso logro nuevo que agradecerle a "Adonais". Y así, Campbell, hombre vivo, entero poeta en estrecha consecuencia siempre con su obra, queda ya incorporado finalmente a la atención "con quien tanto quería".—FERNANDO QUIÑONES.

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL (1)

El teatro, como cualquier otra manifestación artística, es un reflejo directo —cara contra espejo— de la vida. El autor bebe sus ideas de una parcela de la realidad que le rodea.

En el presente caso, el trabajo que nos ha traído a estas líneas es el que el título nos ilumina, y que su autor, Domingo F. Casadevall, ha buceado entre todo el teatro nacional argentino.

América, de reciente y rápida incorporación (hablo dentro del secular quehacer histórico) a la vida occidental, ha pasado, al menos en lo que toca a Argentina, y que este libro nos lo indica, su época picaresca genuina cuando en Europa ya se andaba por la literatura burguesa. Esta aseveración no implica que dicha literatura, la de la mala vida, la picaresca, no sea escuchada por la burguesía, cualquiera a la que nos refiramos, la de este lado o la del otro del Atlántico.

Casadevall nos revela los trasfondos originarios del teatro nacional argentino del primer cuarto de este siglo. El libro empieza con un capítulo: "El teatro como espejo de la realidad social", justificado por el pintoresco documento que supone el cartel: "Es la comedia, espejo de la vida", abreviación, según parece, de la frase latina de un escritor español del siglo XVI, que no necesita traducción: *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudines, et imago veritatis*" —nos dice el autor—, y que constaba en lo alto del primer teatro edificado en Buenos Aires.

En la formación de los países las situaciones sociales están pronunciadas hasta el extremo: el tirano es más tirano, el pobre es más pobre, el maleante lo es más también. El pundonor criollo, el culto nacional del coraje y el desprecio de la ley no son más que los adjetivos que nos colocan con propiedad en la situación argentina a qué se refiere el autor.

Página 11: "La Argentina finisecular vio en el Juan Moreira, glorificado por el teatro nacional naciente, el arquetipo romántico de lo plenamente nativo y rural: el hombre libre, altivo y justiciero, de apostura hidalga y valentía temeraria, poeta, bailarín y cantor, impulsado por la gana soberana, la rebeldía y el desprecio por la autoridad, encarnadas en la partida persecutoria y la arbitrariedad judicial."

La propensión colectiva a la liberación de los instintos reprimidos, convertida al paso del tiempo en mitos —apaches en Francia, bandi-

(1) *El tema de la mala vida en el teatro nacional,* de Domingo F. Casadevall. Colección Cúpula. Editorial Kraft, Limitada. Buenos Aires, 1957.

dos en España—, ha conducido en Argentina al Juan Moreira y a la "gente de avería del arrabal porteño".

El índice del libro, su simple ojeada, nos muestra la exhaustiva investigación que Casadevall ha hecho a través de todo el bajo fondo social. El malevo, la mina, los boabistas, cuenteros, escruchantes, milonguitas, gaviones, homosexuales, toxicómanos, etc.

El interés que la literatura demostró en esos momentos deriva de la importancia que tuvo el bajo fondo, como uno de los pocos hechos sociales destacables del conjunto. Hoy las miras han variado. El arrabal ha quedado como un recuerdo manido, costumbrista y sentimental, y pasa el teatro nacional por momentos difíciles de imitación y snobismo. Quizá sea ese el mejor reflejo de la actual vida —común a todos los países—, pero que no encierra categoría, quizá, otra vez, porque el escritor esté viviendo sus personajes, la pobreza de sus personajes.—Jorge C. Trulock.

Sección Bibliográfica

Charles Moeller: *Literatura del siglo XX y cristianismo.* III. "La esperanza humana". Editorial Gredos. Madrid.

Si al hombre actual se le diera un objeto de su esperanza —capaz de aquietarle— el mundo de hoy tendría otra cara.

De las tres virtudes teologales el hombre moderno necesita —a toda urgencia— la esperanza. Su pecado capital es la "desesperación". Y su gran salud sería no desesperar, seguir esperando, convencerse que todavía es posible la esperanza.

Le urge también la fe, pero en cuanto incluída en la esperanza: es de ésta de donde le viene la verdadera e inmediata urgencia.

El abate belga Charles Moeller lo ha comprendido así. Por eso ha dedicado el volumen mayor de su obra a este tema. Y ya, en el primero, lo abordó, al glosar la obra de Graham Greene y Georges Bernanos.

Es posible que el lector conozca ya esta obra del profesor de Lovaina.

Creemos que se trata del intento más serio y comprometido que se conoce para comprender, desde la caridad cristiana, la literatura del siglo XX. Esto es mucho más que "ver la literatura moderna desde el ángulo católico" —en lo cual han hecho consistir algunos la obra de C. Moeller (1)—. Ver —incluso enjuiciar— la literatura actual desde los supuestos cristianos no incluye la comprensión caritativa y viva de sus autores y es precisamente ése el mérito de la obra que comentamos. Un intento poderoso por descubrir verdad y bondad en aquellos que —a primera vista— están privados de ellas. "Cada adversario ha sido indispensable a causa de un fallo de la cristiandad. Si la cristiandad ya no anuncia nada a los pobres, otros anunciarán a los pobres la justicia; pero, al mismo tiempo, atacarán a la cristiandad y la devastarán, como en otro tiempo el asirio y el egipcio atacaban a Israel y lo devastaban cuando era infiel al Dios de la Alianza. La verdad ya no puede estar ausente de la tierra. Cuando la verdad deja de ser custodiada y servida con fuerza suficiente por el cuerpo encargado de hacerlo, emigra y suscita un hombre o un movimiento que se convierte en campeón de la parcela de verdad abandonada por la cristiandad" (2).

---

(1) José María Pemán: *A B C.* Ved segunda solapa del libro que comentamos.

(2) Tresmontant: "Essai sur la pensée hebraïque".

Advertimos —al leer este volumen— que el autor madura en juicio, en conocimientos literarios y en caridad. Pero la caridad no es obstáculo para que el autor advierta los "sitios" donde es imposible dar la razón al adversario del Cristianismo. No hay confusión en esta obra. Moeller no deja de señalar nunca, a su tiempo y en su lugar oportuno, lo que no es compatible con la verdad cristiana. La caridad no debe conducirnos al error.

El tomo primero se tituló "El silencio de Dios", y versó sobre Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green y Bernanos. El segundo, "La fe en Jesucristo", sobre Sartre, H. James, Martin du Gard, Malégue. El que comentamos se refiere a Malraux, Kafka, Vercors, Sholojov, Maulnier, Bombard, Françoise Sagan y Reymont.

Si "La fe en Jesucristo" supuso un regreso con respecto al "Silencio de Dios", la "Esperanza humana" es una superación. Es —a nuestro juicio— lo mejor de Moeller.

El tema de la esperanza es dificilísimo de tratar. La esperanza es —para algunos— algo demasiado humano, terrestre. Para otros, algo demasiado trascendente, ajeno a lo terreno.

En efecto. Son muchos los cristianos que confunden el orden terrestre o natural con el sobrenatural; objeto de la esperanza cristiana es la "renovación" de que habla el apocalipsis y de la cual nos dice la Escritura que "ni el ojo vió ni el oído oyó... lo que el Señor prepara para sus escogidos" (3). Consideramos los cristianos —algunas veces— las realidades de la fe de un modo excesivamente carnal y terreno. Nos olvidamos de que somos —según el lenguaje teológico— "viatores", "viandantes", que estamos de paso en este mundo. De este modo, "la escatología cristiana degenera en una vasta utopía" —como dice el P. de Lubac (4).

Pero no por esto hemos de pensar la esperanza como ajena a nuestro quehacer temporal y terrestre. La teología enseña que los bienes terrenos son objeto secundario de la esperanza, en cuanto dicen referencias a Dios, al Bien Sobrenatural. *También esperamos en este mundo.*

Por esto encontramos muy oportuno que Moeller haya dedicado sus mejores fuerzas a este tema de la esperanza humana. El mismo justifica el haber dedicado un volumen entero y tan extenso a este tema. La esperanza humana no está divorciada de la esperanza teologal. "Dedico un volumen entero a la esperanza de los hombres, porque no he querido *absorber* lo humano en lo sobrenatural. ¿Cuántos millo-

---

(3) *I Cor.*, II, 9.
(4) *Meditación sobre la Iglesia.*

nes de hombres consideran al cristianismo como la religión que sólo salva "el alma", cuando no lo identifican con una evasión morbosa, una obsesión de la carne, *un miedo de todo?*"

"La esperanza se oculta en el tiempo en que vivimos. Dios prepara el descubrimiento de la esperanza cristiana para aquellos a quienes ama. Y ama a *todos* los hombres. Esconde esta esperanza, que releva a la esperanza humana, en el surco de este siglo carnal." (Pág. 24.)

El autor comienza su estudio con Malraux. Es, con lo dedicado a Kafka, lo mejor del libro. Un comentario a esta parte del volumen será suficiente al lector para darse una idea del valor de la obra que le presentamos.

Malraux es —sin duda alguna— uno de los intelectuales más interesantes y de más importancia hoy día. Muy superior a Sartre y a Camus —aunque la filosofía no le preocupó nunca.

Malraux y su generación se sentían íntimamente ligados al destino de Asia, que entonces era "pura" convulsión ambigua y un intento por adquirir preponderancia en el mundo, mientras Europa, confiada en su hegemonía, no respondía a la reacción subitánea del otro continente, y casi dormitaba.

Estos jóvenes sentían a Europa como cómplice de esa situación y ellos quisieron adquirir el compromiso que nuestro continente no aceptó.

El triunfo del comunismo en Asia es una afrenta para Europa.

Asia despertaba a ciertas aspiraciones posibilitadas por la misma civilización occidental que —después— se sentía incapaz de afrontar las consecuencias.

Malraux llega —en definitiva— a defender como única posibilidad contra el absurdo, la "calidad del hombre" sin Dios.

Respondiendo a estas convicciones, se incorpora a las filas de Mao-Tse-Tung, interviene en Cambodje y participa en la guerra civil española.

Al alistarse en la Revolución no intenta otra cosa que unirse a los pobres. "Los pobres —escribe Moeller— se sienten vinculados por una verdadera "internacional", porque, más allá de cierto grado de miseria moral y física, ya sólo hay sufrimiento." (Pág. 56.)

Su adhesión a los pobres y a los que sufren es una vindicación de la dignidad humana. La miseria es un obstáculo —según Malraux— para alcanzar la dignidad del hombre. "Ve en la miseria una especie de demonio empalagoso, constantemente ocupado en demostrar al hombre su bajeza, su cobardía, su debilidad, su aptitud para envilecerse (5).

(5) *Les conquerants*, pág. 155.

Todo esto quiere decir que Malraux da un sentido religioso a la revolución. El puso toda su esperanza en la revolución. Testigo de ello, "La condición humana", rebosante de fuerza lírica y trágica.

Pero en esa misma obra ya entrevió Malraux que la Revolución no libra de la miseria, ni del dolor humanos. Puso excesiva esperanza en ella. "La meta de toda revolución digna de este nombre no consiste en librar a los hombres de asumir lo que hay de doloroso en una civilización, sino en dar a este dolor un sentido, un valor, una razón de ser." (Pág. 66.)

El único reducto que encontraba para defender al hombre le defraudó. En adelante, no quedará otro remedio que mantenerse lúcido ante la muerte inexorable. Así definirá él al hombre: *su esencia es lucidez ante la muerte*. Y toda esperanza posible consistirá en *unirse contra* la muerte.

Malraux se resiste a perder toda esperanza. He aquí dónde cree encontrarla: en la *creación artística,* en lo *absoluto del arte.*

Para librarse del dolor y todo lo inherente a la baja condición humana sólo existe una escapada: huir de lo histórico y contingente, refugiándose en lo absoluto. Es precisamente lo que logra el arte. Este es —como le llama Malraux en "Las metamorfosis de Apolo"— la "moneda del absoluto". Lo absoluto del arte no es —para Malraux— lo eterno o lo divino. Su característica consiste en librar de lo contingente, pero sin evadirse a lo eterno.

"El arte es, pues, una "moneda del absoluto"; da testimonio del humanismo porque repite, época tras época, "que hemos rechazado lo que la bestia quería en nosotros y que queremos volver a encontrar al hombre donde quiera que hemos encontrado lo que le aplasta". En esto consiste "la fuerza y el honor de ser hombres." (Pág. 115.)

"¿Cuál es este dominio, que parece trascender la historia sin pertenecer a la eternidad, en el que la expresión específica del mas antiguo esfuerzo realizado por la humanidad para dar un sentido al universo halla en nosotros esta presencia y este eco inexplicablemente fraternal?" (Pág. 117.)

El arte es un antidestino en fraternidad. Los hombres unidos contra la "bestia" que llevan dentro y en defensa de la "calidad" que les pertenece.

Lo que la revolución no consiguió lo va a conseguir el arte: dar sentido a la existencia.

El arte realiza un "ultramundo" muy peculiar: el construído por el propio artista contra la realidad histórica y contingente. El "ultramundo" del arte nada tiene que ver con los "ultramundos" de la

filosofía o de la religión, que son puras ficciones. Malraux diría que es un "más allá presente".

"La gran obra del arte "es". Estas palabras expresan la voluntad de sustituir el orden divino por el orden humano del artista, que asume una especie de "presencia de lo eterno" en lo temporal, pero un eterno que es "el raudal del tiempo de los hombres" en su común e imperecedera resistencia al destino. No es el mundo contemplado por el artista el que tiene carácter sagrado, sino el mundo *creado* por el artista, en frente y en contra del mundo real, que es absurdo y malo. El museo imaginario debe crear entre los hombres esa comunión "irónica" y valerosa, de la que nos ha dejado algunas imágenes admirables *La lutte avec l'ange*. El museo es "la esperanza" de los hombres." (Pág. 117.)

El novelista francés sostiene que lo eterno es una evasión. Aparte la crítica del P. Moeller, que expondremos después, nosotros opondríamos a Malraux este reparo. La evasión está precisamente en el arte antes que en lo eterno. Propondríamos esta disyuntiva: o instalar nuestra contingencia en lo divino —eterno—, que nos es más íntimo que nosotros mismos, o adherirnos a lo contingente e histórico. Lo que no entre en el ámbito de esta disyuntiva es pura evasión —como el arte—. No quitamos al arte la dignidad que le pertenece: simplemente afirmamos que es una evasión librarse de lo contingente e histórico por medio del arte.

El "más allá" cristiano es —como diría Guitton— "un en-lo-profundo del tiempo".

Después de una exposición larga y detallada de las teorías malrauxianas, Moeller las somete a crítica.

Para Malraux, el arte no es imitación o copia de lo real; representa —más bien— la realidad "pura" y empieza más allá de lo real "impuro". Esto es indiscutible.

Pero poner como esencia del arte su carácter de antidestino frente a la absurdez de lo real es inexacto. Prueba de ello es la arquitectura, que no puede ser entendida desde ese postulado.

Moeller aduce tres pruebas contra el intento malrauxiano de un arte "puro", autónomo.

1) La afirmación de la autonomía del hombre no es exclusiva del arte; es realizada también por la ciencia atómica, por ejemplo. Además, Malraux olvida los esfuerzos hechos por el hombre, a través del arte, hacia la verdad y el amor. En realidad, el arte se destruye a sí mismo cuando se elige como su propio fin.

2) Reducir —pongamos por ejemplo— la *Divina Comedia* a una afirmación contra el destino sería privarle de toda su fuerza y belleza. *Es imposible disociar la "obra artística" de su "significado".*

3) Según Malraux, la creación artística sería valorada según su capacidad para ingresar en el "museo imaginario". Esto sería privarles de aquellos lugares o paisajes para los que fueron hechas y en las cuales adquieren su plena realidad.

También es ambigua la noción malrauxiana de lo sagrado que —según él— o es inhumano o sobrehumano. Ignora Malraux la esencia de lo sagrado cristiano en el que lo absoluto se une en maridaje con lo histórico sin violentar lo humano. "Imagen del mundo, de *éste* y del *otro,* del celeste, la catedral encarna dos universos; uno *por* el otro, uno *en* el otro; porque el "cielo" no está "en otra parte", sino "aquí" aunque velado durante algún tiempo." (Pag. 186.)

Malraux ignora asimismo la esencia del Catolicismo y la fe que lo realiza. El, como otros muchos que combaten al Cristianismo, piden cuentas a su eficacia temporal, no a su rigurosidad mental, humana y religiosa. Confunden al Cristianismo con sus caricaturas.

La Iglesia —según Malraux— libera al hombre de la tiranía del Yo, pero le quita el orgullo de ser hombre. Esa "misericordia" de la Iglesia es una cobardía. "Es cierto que hay una fe más alta: la que proponen todas las cruces de las aldeas, y las mismas cruces que dominan a los muertos. Pero yo no la aceptaré jamás; no me rebajaré a pedirle el sosiego a que mi debilidad me invita." Malraux ignora hasta qué punto la fe católica es libertad y amor, alegría y amplitud del ser.

Malraux niega lo Divino. Pero más que antiteísta es un agnóstico que se defiende de la amenaza del mundo, armado de una ternura inmensa.

Malraux, además, al negar lo Divino, no se queda tan "contento" como Sartre. Sabe los problemas que se siguen de aquello. "¿Qué hacer con un alma cuando ya no hay ni Dios ni Cristo?" (6).

Como Nietzsche, ante la imposibilidad de alcanzar la *verdad,* intentará la *veracidad,* la autenticidad. Lo *irracional,* no en su forma de sentimentalismo, sino como *desafío metafísico.*

El sentimiento del absurdo desencadena en el hombre la angustia. Pero la fraternidad humana puede desafiar al destino. De aquí la esperanza malrauxiana.

¿Pero qué puede la fraternidad humana sola si no participa de la hermandad de Cristo? —nos preguntamos.

Por otra parte, la fraternidad humana deja al mundo como problema. Por eso la esperanza de Malraux es una *esperanza de nada.* El hombre *es esperanza.* Pedo sin objeto y sin sentido.

---

(6) *La condition humaine,* pág. 79.

No obstante, nos parece ver una abertura de Malraux a la divinidad cristiana en el final de "La condition humaine". May está ante el cadáver de Kyo, al que unió su existencia. Ella no espera nada detrás de la muerte. Sin embargo, ante Kyo muerto, habla de la vida. Porque a ella, como a todo hombre, la muerte le habla de la vida eterna.—ROMANO GARCÍA.

ENRICO LA STELLA: *Il silenzio è fuori* (1).

Cuando un escritor joven se ocupa de la obra de otro escritor joven tiende siempre a proceder con la mayor de las cautelas. No quiere en ningún caso arriesgarse a pronósticos y descubrimientos. Abre las grandes y pesadas puertas de la crítica con toda clase de precauciones y timideces, pues si lo hace de modo resuelto y decidido es fácil que la gran puerta se le cierre de pronto en las narices, cogiéndole, además, los dedos. Lo que sucede es que el escritor joven pretende fabricarse también su reputación de crítico y ensayista, y en el curso de su aprendizaje tiende, bajo sus inseguridades y desconocimientos, una red de lugares comunes y fórmulas convenidas que a nada le comprometen y que le permiten, caso de dar un resbalón, caer sobre blando. Es mucho más seguro esperar a que la crítica consagrada descubra a un autor que no lanzarse a romper una lanza por alguien que aún guarda cola ante el portón de la gloria literaria. El joven escritor desconocido puede o no puede acertar: si acierta es posible que se le dé la razón a la vuelta de bastantes años, es decir, cuando tanto el revistero como el revistado hayan dejado de ser jóvenes y desconocidos; si no acierta, es posible que instantáneamente quede arruinada la reputación de criticuelo solvente y ponderado, por la que con tanto esfuerzo labora día y noche.

Contando con estos presupuestos, voy a intentar librarme de ellos diciendo por escrito lo mismo que diría de palabra. Cuando hablamos de literatura con un crítico profesional en la calle, en el café, cabría hacerle este desafío: "Esa opinión no eres capaz de repetirla por escrito." Refiere Balzac que en cierta ocasión Locke se entretuvo malévolamente en estenografiar una conversación entre varios señores ingleses, famosos por su ingenio tanto como por su distinción y constancia política, y que posteriormente les hizo reir mucho al mostrarles las tonterías que habían estado diciendo. Con los críticos pasa, por lo común, al revés: dicen en conversación cosas sustanciosas y dejan las tonterías para cuando escriben "ex cathaedra" en las columnas de su periódico. La

(1) Enrico La Stella: *Il silenzio è fuori.* Milano. Sugar, Editore, 1958.

vida literaria tiene una serie de valores convenidos, vigentes para cada época, a los cuales ha de plegarse incondicionalmente el aprendiz. Ya que mi actividad críticoliteraria se ha venido reduciendo hasta ahora mayormente a cartas y conversaciones, procederé, por fuerza de la costumbre, al ocuparme de este libro de Enrico La Stella, como lo haría en una carta o en una conversación.

Escribir mala novela es hoy en Italia tan difícil como lo es escribir mala poesía en España. El joven poeta español comienza a operar sobre la base de alto nivel a que la generación del 25 elevó a la poesía española, y del mismo modo el joven novelista italiano se encuentra, al empezar su carrera, moviéndose en las altas regiones de la narrativa italiana de la postguerra. El joven artista no puede dejar en mal lugar el legado de sus mayores y ha de crear en consecuencia (esto en lo que a forma en general se refiere; la aportación del genio particular es capítulo aparte). Por otro lado, los mayores le han ahorrado una serie de tanteos, exploraciones y pasos intermedios, siempre necesarios para alcanzar interesantes y novedosas formas de expresión literaria, y él no tiene más que seguir adelante, si es de los que leen; si es de los que no leen, habrá de correr aún un largo y penoso camino afanándose, como Pascal niño, en redescubrir los añejos principios de los Euclides literarios. Enrico La Stella no es de estos últimos; él escribe su obra juvenil contando ya con los Pratolini, Moravia, Vittorini, Pavese, Alvaro, Silone, etc., cuyo realismo, heredado de Giovanni Verga, se ha beneficiado, por un lado, del toque poético de Saroyan, y por el otro, del barojismo de segunda mano, no peor por ello, de Hemingway.

Con estos sólidos antecedentes, no ya leídos simplemente, sino bien asimilados, comienza su quehacer Enrico La Stella, escribiendo su novelita de sanatorio: su "Montaña mágica". Toda novela es en todo o en parte autobiografía, estando el porcentaje de elementos autobiográficos en razón directa con la juventud del autor. Cuando es aún joven no se atreve el escritor consciente a hacer especulaciones psicológicas en torno al prójimo; se limita a constatar hechos y a especular en torno a su misma persona, que es la única que no lo va a desmentir en público y la única a quien cree conocer más o menos a fondo. Luego, con los años y el oficio, tiene lugar un acarreo de factores externos entre los que la personalidad del autor trata de repartirse y disimularse. En esta novela, de corte netamente autobiográfico, comienza Enrico La Stella a dejar solo a su personaje Sergio Ceriani, lo cual es ya un síntoma evidente de pericia literaria. Tiene el libro su momento lírico y su momento dramático, es decir, su lado subjetivo y sentimental y su lado descriptivo y sensible. El primero da sentido al tema; el segundo edifica el ambiente. El tema no creo que interese mucho a quien no

haya pasado por un sanatorio antituberculoso; el modo de contar, en cambio, sí que reclama una primerísima atención. El tema es simplemente el gris y sólido armazón sobre el que viene montado el vivo mundo novelístico: el lánguido pretexto de una dinámica vitalidad humana. Enrico La Stella hace desfilar ante el lector, de modo sobrio y ponderado, una exacta galería de tipos humanos, sólo concebibles en medios contrapuestos y a quienes la vida del sanatorio agrupa y dota de común denominador. Cada personaje aporta su mundo de fuera y es no ya símbolo de él, sino ese mundo mismo, y entre todos levantan la gran fábrica de vanidades del sanatorio, gris y uniforme si visto desde fuera, pero por dentro lleno de vida, variedad y colorido. También habla "Il silenzio è fuori" de la capacidad de adaptación del hombre; cómo a las veinticuatro horas de ingresar en el lugar más anodino, en la ciudad más hostil, deviene ésta el propio mundo, el propio hogar donde el amor y la vida cobran un inédito significado insustituíble. Durante el invierno pálido de la curación es Sergio Ceriani parte del sanatorio; allí encuentra el amor en una muchacha turbia y atormentada, que trata por medio del amor de atajar el paso de la muerte. Por este amor, lleno de este amor inseguro, intermitente en sus satisfacciones, encuentra Sergio Ceriani tan absurdo salir a la calle y visitar a su familia como encontraría absurdo una persona sana el irse a pasar un domingo a un sanatorio de enfermos desconocidos. La vida, en suma, está dentro y el silencio fuera. La vida del enfermo, siempre en un hilo, tiene para éste más valor que para un hombre sano la suya. Se estima más aquello que se está a punto de perder de un momento a otro, y el amor en carne viva se hace más sensible y une de un modo intenso y desesperado a la vida que se escapa.

Los personajes están todos logrados, sin desgarramientos ni caricaturas; las escenas tensas, bien repartidas y dosificadas: el drama se detiene en el punto preciso y no pasa a melodrama. La introspección psicológica se apoya en premisas concretas y el arranque elocuente no llega nunca a lo declamatorio. Hay una preocupación de sencillez, una sobriedad de estilo, una voluntad de desapasionamiento cuya raíz se ha de buscar en la objetividad negativa, en el sereno escepticismo de su fondo ideológico. De éste se desprende la triste conclusión para el escritor descomprometido de hoy: su carencia de raíces, su estadía en la zona de nadie, su descontento con un mundo por el que pasa como un enfermo leve por un sanatorio.—Aquilino Duque.

TORCUATO LUCA DE TENA: *Edad prohibida.* Editorial Planeta. Barcelona, diciembre 1958. 371 págs.

"Son cosas de la edad, se decía para consolarse. Pero en seguida añadía, ensañándose consigo mismo, que si la edad consistía en tener granos y cortaduras en la cara, suciedad en el pensamiento, manchas en los pantalones, y el corazón, en cambio, virginal, lleno de amor, sediento de amistad y de ternura..., esta edad debiera estar prohibida."

Tras la lectura de "Edad prohibida", los personajes, las situaciones y los problemas suscitados perviven en nuestra imaginación, acreditando ello la vigencia creadora que Torcuato Luca de Tena ha logrado imprimir a ésta su ya famosa y quizá mejor obra. La frase transcrita en principio puede considerarse como una de las más esclarecedoras del propósito, al menos en la primera y fundamental fase de éste, encaminado a ahondar el tema de la adolescencia, de las originarias, perturbadoras y profundas emociones infantiles; el tema de la adaptación no a un medio social, que es fenómeno secundario, sino a la misma vida, actual y compleja, de un grupo de muchachos en San Sebastián durante la guerra española.

Sin embargo, la acción novelística no se limita al precedente enunciado, sino que abarca el ciclo completo o de mayor significación de sus existencias. Este núcleo de individualidades, con diversas características, distintas entidades psicológicas y humanas, ha sido sagazmente recreado por Luca de Tena, hilvanándolo en una trama y en una prosa flúidas, sencillas, abiertas a la sorpresa y hasta al interés expectativo, por cuanto alcanza difíciles metas expresivas, de signo humorístico o anecdótico, poético y dramático.

También la técnica flexible, hábil, un tanto obligatoriamente proustiana, de "Edad prohibida", permite a su autor cierto profetismo argumental, ciertos avances y retrocesos temporales, que nos sitúan a los personajes, ya en su primera juventud, ya en época adulta, en vías de realizar sus aspiraciones o su destino biológico, consiguiéndose así unas rememoraciones sobre el pasado impregnadas de ese extraño y angustiador encanto que tienen las horas perdidas para siempre, y obteniendo el procedimiento técnico empleado asimismo —por su prudente y delicada dosificación, por sus leves y eficaces intercaladas argumentales—, la impresión de que las últimas incidencias o, más claramente dicho, la reunión final de los tres personajes centrales (uno, en la cárcel; otro, de director de la cárcel, y Celia, la protagonista femenina, viviendo cerca, en una finca, tras común dispersión) no responde a un capricho artístico, ni siquiera a un imperativo creador, sino a una necesidad intrínseca e independiente ahora de la vo-

luntad del novelista, que, en este caso, cae con gloria en sus propias redes y es víctima de su rigor anterior y personal, al dotar a sus criaturas de esa bien trabada contextura espiritual que los predestina a determinadas actuaciones ineludibles.

La guerra española, examinada desde el infrecuente ángulo de la infancia y la retaguardia, aparece, no obstante, fijada con alusiones precisas y propias. Pero lo más importante, sin duda, es el planteamiento, la desmenuzación de los cuatro o cinco problemas fundamentales que aquejan al desarrollo del niño; problemas, si bien de raíz natural, hoy complicados con la dureza y las tergiversaciones de la época. Estos problemas —temperamentales, sexuales— están enfocados y resueltos o, mejor dicho, llevados a sus últimas consecuencias por Luca de Tena con entera franqueza, honestidad literaria y propósitos de fidelidad a lo sincero y a no caer en morbosidades que, dicho sea de paso, a veces se desprenden solas, en virtud de una situación objetivamente planteada.

La novela se divide en tres partes: Barbecho, Siembra, Recolección, respondiendo perfectamente al devenir del tiempo narrativo y la madurez de los personajes al simbolismo implícito. Cada uno, cada entrañable muchacho que sufre y goza en las páginas de "Edad prohibida" recolecciona al final lo que la vida o su propia voluntad, en pugna con la vida, pudieron o supieron sembrar en sus almas nuevas, en barbecho, según el símil del P. Usoz, a cargo del cual corre el juicio equilibrado y las máximas religiosas y humanas.

Por último, a las grandes cualidades periodísticas y de cronista histórico que distinguen a Torcuato Luca de Tena, se une ahora la de novelista encuadrado en una tradición clásica, ajena a desmesuramientos modernistas o morbosos y abierto, sin embargo, a todas las agudezas y tecnicismos aportados por tales movimientos literarios.
EDUARDO TIJERAS.

JUAN RAMON JIMENEZ Y PUERTO RICO

Cuando leemos las "Memorias" de un escritor es muy difícil que no nos veamos obligados a leer entre líneas una intención, mejor o peor lograda, de justificar su obra. De ese modo, tales autobiografías están escritas siempre *en función de ...*; en ese otro tipo de libros de *Mis conversaciones con ...*, cuyo paradigma pudiera ser el famoso libro de Eckermann, apenas encontramos mucho más que un centón para el que olímpicamente se han pronunciado unas frases destinadas a ser re-

cogidas con fervorosa fidelidad. El personaje, hombre ilustre por uno o varios conceptos, no se nos aparece *vivo* en medio de tantas palabras dichas por él. Lo habitual es que se nos aparezca estatuariamente, inmovilizado en una buscada monumentalidad (buscada por el hablante o por el trascriptor).

Pero he aquí que Ricardo Gullón ha publicado sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (primer volumen de la colección "Diálogos", editorial Taurus, Madrid, diciembre de 1958), libro en el que ambos tipos de obras se mezclan, y el resultado ha sido una lectura en la que el interés inicialmente suscitado por recibir nuevas lecciones del genial poeta se complace con una vivísima evocación de Juan Ramón, en el marco que encerró sus últimos años, la intimidad del hogar cuidado por Zenobia, la vida universitaria, las calles y jardines, las lecturas recientes y el poso de los recuerdos. Y también otros muchos personajes, referidos unas veces al que podríamos llamar protagonista, pero en otras ocasiones independientes de él, aunque nunca ajenos.

Esa mezcla no ha supuesto confusión, sino enriquecimiento. Por lo que tiene de trascripción de conversaciones, se ha librado de la egolatría imperante en las "memorias"; por lo que tiene de éstas, se ha librado de los riesgos que hemos señalado al otro tipo de libros.

Puerto Rico —esa isla cuyo solo nombre tiene no sé qué sacudimiento emotivo; más que Cuba, Méjico o la Argentina, por ejemplo— se nos ofrece en la entrañable andadura de unas páginas fervorosamente lúcidas, escenario sugerente, como entrevisto o soñado por nosotros al hilo de esta lectura. Un delicioso fondo sobre el que se van destacando figuras que ya nos eran conocidas y otras que no eran más que nombres, simples datos en la memoria, y van corporeizándose, en cierto modo, desde que Gullón nos hace asistir con ellos a una excursión, a una comida, a una tertulia, a un sencillo paseo por el campus de la Universidad puertorriqueña.

La preocupación por cuestiones poéticas y literarias no llega a lo obsesivo y apenas pasa de ser el hilo que ensarta doscientas páginas, que de otro modo podrían desgajarse, fragmentarse. Es decir, en el libro que comentamos hay tanta vida como literatura. O al revés, según sean los gustos del lector.

Por lo que a Juan Ramón respecta, el libro de Gullón arroja más luz que todos esos que han surgido a raíz de la concesión del Nobel y de la muerte del poeta. (La razón reside en el hecho de que éste fue honestamente pensado en vida del maestro, cuando respondía a la actualidad permanente de su categoría y no a la actualidad circunstancial provocada por la noticia del triunfo y por la muerte.) Se ha ido a la revisión, oída de labios del propio poeta, de su vida como tal, de

sus lecturas, del proceso de su intensa y fecunda creación poética, de sus interrelaciones con poetas españoles y extranjeros de todos los tiempos, ajuste de cuentas en algunos casos —pero sólo de "cuentas limpias"—, y esto quizá se debe a la cuidadosa discreción del autor en mayor medida de lo que él mismo indica: "Si no están todas las conversaciones, ni todas aparecen completas, la razón es sencilla: Juan Ramón me contó cosas de que no sería discreto informar al público. Algunas veces me habló de asuntos reservados; otras, de personas hacia las cuales sentía animadversión, calificándolas duramente, y no fue raro que en el curso de su charla abordara temas muy delicados. Sentía el poeta resquemores que le atormentaban con más violencia de lo normal y le hacían ser muy severo con personas en quienes sospechaba hostilidad; esa sospecha enconaba la herida y, a veces, convertía la minucia inicial en prueba, o al menos indicio, de grave mala voluntad contra él. Preferible silenciar reacciones y comentarios excesivos, pues su difusión, sobre lastimar a los interesados, no engrandecería la memoria del poeta."

Para la fijación de los límites y consecuencias del modernismo, los juicios y las informaciones que Gullón recoge tienen extraordinaria importancia; sobre todo, serán imprescindibles en tanto que no podamos conocer los escritos de J. R. J. sobre este tema; escritos abundantes, al parecer, pero en su mayor parte en forma de apuntes, notas para sus clases de la Universidad de Puerto Rico, conferencias, etc.

Una cualidad más de este libro es la sabia alianza del fervor con la objetividad; gracias a eso, la visión que se nos da del poeta, en los últimos años de su vida, no es lineal, anquilosada por la preocupación apologética, sino cálidamente revividora. Es preciso insistir en esto, ya que es uno de los más honrados méritos de la obra de Gullón, de tanto valor éticamente como su renunciación a un fácil éxito de escándalo, para cuyo logro le hubiera bastado ser más fiel a la totalidad de las palabras del poeta que al poeta mismo.

La calidad literaria de este nuevo libro de Ricardo Gullón era sabida de antemano; la prosa de su autor es ya bien conocida de los lectores: ajustada, expresiva y tersa, con una tersura en la que se trasluce la meticulosa elaboración que acredita el máximo respeto a sí mismo y al lector.—ILDEFONSO MANUEL GIL.

POESIA DE GALICIA

Los últimos libros llegados a mi mesa en término de cuatro días coinciden en ser dialectales: los bellos volúmenes romanescos y la re-

vista "Il Nuovo Belli" de Mario dell'Arco, un libro provenzal de narraciones breves, debidas a Romain Desgrieux, y, finalmente, la antología gallega de Ramón González (1), el poeta compilador que, en un gesto entre elegante y soberbio, puesto que se trata de humildad excedida, llegó a excluirse de la cosecha. Tenemos, en cambio, que agradecerle lo completo de su trabajo como antólogo, el denuedo del traductor y el parsimonioso y agudo bienhacer del prologuista, seguro en cada palabra de lo que piensa y de lo que dice. Con todo, y recordando los excelentes poemas dados por González Alegre a las revistas poéticas de hace seis, de hace ocho años, no acabamos de entender el voluntario exilio en que éste se sitúa, fuera de la poesía gallega contemporánea, a no ser que la totalidad de su obra se haya producido en castellano o que, con su propia ausencia, remediase el antólogo la tristeza o el despecho de otros excluídos. Por lo demás, y como del compilador podíamos esperar, la antología bilingüe de "Adonais" constituye un acierto y nos ha traído felizmente a la memoria aquella otra "Escolma" (2) que recibí hace años en Santiago de manos de Ramón Piñeiro. No olvidaré la honda impresión que entonces me produjo la antología medieval de José María Alvarez, ni la cantidad de gran poesía de Arias Nunes, de Pero Meogo, de Xohan Zorro, de Mendiño, de Pay Gómez, de Martín Codax, de Don Denís de Portugal, que me gocé copiando por las fondas, Galicia y Castilla, arriba y abajo, para enviarla a los amigos andaluces y a fin, también, de incorporármela para siempre, con un entusiasmo y un fervor seguramente semejantes a los que invadieron a Federico García Lorca allá por los tiempos de sus "Seis poemas gallegos". La lectura del prólogo de González Alegre me trajo, en fin, al sentido, la fragancia no olvidable de aquellos "descubrimientos" y de aquellos días. Con alto sentido crítico, en absoluto ligado a cualquier tipo de conversaciones ni tendencias regionalistas, alude González Alegre a la señera calidad que la poesía gallega alcanzó en pleno medioevo, y en el período aproximadamente comprendido entre los años de 1198 a 1354, año en que la muerte del Conde de Barcelos señala también el fin de la tradición de recopiladores que, hasta entonces, habían ido legándose la flor de los antiguos cancioneros galaicoportugueses. Pero durante los siglos XII, XIII, XIV y parte del XV, la poesía gallega "es" la poesía nacional y, por vía compostelana, Galicia comparte, con Provenza y Sicilia, una edad

(1) *Antología de la poesía gallega contemporánea.* Introducción, versión y notas de Ramón González Alegre. Ediciones Rialp, S. A. Col. "Adonais", CLXI-CLXII. 265 págs. Madrid, 1959.

(2) *Escolma de poesía galega.* Edición, glosario y notas de J. M. Alvarez Blázquez. Prólogo de M. Rodrigues Lapa. Editorial "Galaxia". Colección "Pondal". Vigo, 1952.

de oro de indudable primacía europea, de igual modo que, más aislados, florecen durante los siglos X, XI y XII, y en la España meridional, los poetas arábigo-andaluces, cuya procuración no dejaremos de agradecerle nunca a Emilio García Gómez, y que, con los gallegos y catalanes primitivos, debieran constituir sección especial, más o menos realzada, pero fija, en los textos docentes españoles de literatura. Con posterioridad, y en una prolongadísima desaparición de su poesía, Galicia, a la que Lope llama "nunca fértil en poetas", no se hace sentir en alta voz más que hasta Rosalía de Castro, quien levanta a su vez los acentos de un Pondal, de un Curros Enríquez, y genera —resucita— más a la larga el excelente movimiento lírico de los poetas que ocupan la antología de "Adonais". Al cabo de cuatro siglos largos, la poesía de Galicia, con todo su peculiar cortejo ideológico y paisajístico, especialmente melancólico, saudoso, realcanza su gran acento en Rosalía, no quebrado hasta ahora; treinta y tres nuevos poetas gallegos constituyen la suma de los que González Alegre agrupa en su antología, la que no incluye a aquellos poetas contemporáneos que, aun nacidos en Galicia, no se expresan en el idioma regional. La división de los poetas recogidos viene dispuesta según tres grupos cronológicos: el de los nacidos entre 1900 y 1914, entre 1914 y 1930, y a partir de 1930. Un cuarto grupo de la antología, los poetas femeninos, cierra el volumen con los nombres de Pura Vázquez, Luz Pozo Garza y María del Carmen Kruckenberg.

Amado Carballo, Bouza Brey, Julio Sigüenza, Angel Sevillano, Prieto Marcos, Alvaro Cunqueiro, Aquilino Iglesia, Emilio Pita, Casado Nieto y, sobre todo, Luis Pimentel, lucense y muerto en este mismo año, son los poetas que, a nuestro entender, poseen más profundidad en lo gallego, en lo poético y, lo más importante para el caso, en la suma de ambos conceptos, destacando así de entre los dieciséis poetas recogidos en el primer grupo; del segundo, compuesto por diez nombres, entresacamos no menos de ocho: los de Alfonso Alcaraz, Díaz Castro, Eduardo Moreiras, los hermanos Alvarez Blázquez, Lorenzo Varela, Faustino Rey y Cuña Novás; del tercer grupo, en fin, integrado por sólo cuatro poetas de menos de treinta años, citaremos especialmente a Eugenio de Novoneira y a José Luis Méndez Ferrín. Según puede inferirse de nuestro examen, posiblemente poco detenido en primera lectura, la mayoría de nombres particularmente afortunados corresponde al segundo grupo cronológico, es decir, al de los nacidos entre 1914 y 1930. Poco amigo de estadísticas intelectuales, no hago más que apuntar el dato, sin deducir de él lo que un imprudente afán superanalítico pudiera tener el capricho de sugerir.

Turbada y turbadora, oscura y concreta, la poesía gallega vuelve aquí a dejar constancia, en el tiempo, de su poder. Su aire y su sentido de la vida, su lejanía de alma y su intuición de lo sombrío extrañablemente ligada a lo tierno, están anudados a lo más sustancial y, con toda certeza, a lo más doliente del vivir. Su acento único, por fin, no se parece a ningún otro. Pero ésta es cosa bien sabida y vieja. No menos real y hermosa, desde luego, por ello.—FERNANDO QUIÑONES.

MARTÍN DEL RÍO: *Itinerario argentino*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958.

"Itinerario argentino" es un libro de conceptos bastante claros debido a la pluma del abogado español Martín del Río. Un libro que pretende ofrecer en una rápida ojeada el más ancho panorama de la gran República americana, a través de una serie de calas en aspectos tan diversos como son: la tierra y los hombres, el proceso histórico, la sociedad resultante, los influjos que se han proyectado sobre ésta, y una superficial revisión de la vida intelectual. La obra, en su conjunto, aparece equilibrada y buscando en todo momento la ponderación precisa para no inutilizar los juicios vertidos sobre un país —piénsese la importancia que esto tiene cuando se refiere a pueblo que, como la mayoría de los de Hispanoamérica, no han llegado a definirse con plenitud—, ni dañar al país objeto de sus reflexiones con una precipitada frase de fortuna. Por eso, curándose en salud, empieza por calificar su propio prólogo "mea culpa", y desde él nos aclara y delimita el objeto de su discurso: "Vamos, pues, a escribir sobre la Argentina; pero... ¿Sobre qué Argentina? Porque así como ha habido dos Francias, dos Alemanias y dos Españas, ha habido también varias Argentinas. Una, que viene a la vida el 25 de mayo de 1810 y desaparece o cambia radicalmente de fisonomía durante la primera presidencia del general Roca, al resolverse el conflicto por la capitalidad, allá por el año 1880, e iniciarse la inmigración en masa. Durante este período bien podría decirse que ha habido otras dos: la Argentina dirigida, moldeada y "poseída" (en todos los sentidos de la palabra) por Juan Manuel de Rosas, y la que surge en Caseros por la triple alianza de la pluma de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, con las armas de Urquiza y de Mitre y con la diplomacia del Brasil imperial. Hay luego la Argentina eufórica y europeizante de la plutocracia ganadera y de las masas inmigradas de gallegos y genoveses. La tercera Argentina, de años recientes, la justicialista, la de Perón, precedida y anunciada por el radicalismo arrabalero del hosco y taciturno

"peludo", de Hipólito Irigoyen. La cuarta Argentina, que ahora se inicia, y ¿cuántas no veremos aún? Porque bien podría decirse "reverence parler", y con cruda exageración que todas estas Argentinas no contemporáneas y enemigas como las dos Españas, sino sucesivas, se han ido desvaneciendo y reemplazando sin que en realidad haya llegado a haber "una Argentina". "Y con esta plena conciencia de que hasta el presente la Argentina no se ha hallado a sí misma, no se ha identificado con plenitud en la unidad, cifra que exige la Historia como condición para figurar en la galería de grandes actores, se enfrenta con el desarrollo del itinerario propuesto. Un itinerario que nada tiene de simple vagar por un paisaje —sea éste natural, social o histórico— al que se va acortando entre meros datos, señales o hechos. No es sólo la referencia lo que aparece como ingrediente, sino la vivencia." "Este libro —confiesa con sinceridad el autor—, que no es de información, sino de impresiones, contiene apreciaciones lisonjeras sobre la Argentina, y, mezcladas con ellas a dosis casi iguales, otras menos halagüeñas."

La obra propiamente dicha contiene tres partes. En la primera —"Tierra y hombres"— examina la base real del país, describiendo lo más característico de cada región o provincia con veraz y acertado colorido. Sin duda, en ella hallamos los capítulos más logrados de toda la obra. No en vano el autor la calificaba de "impresionista". Así, lo vivo y lo vivido se ha podido traducir en conseguidas páginas, en una veraz introducción al conocimiento de la Argentina, como pocas veces se ha logrado por autores que no vieron su primera luz bajo la Cruz del Sur. Color descriptivo y juicio interpretativo se dan íntimamente equilibrados, produciendo un acabado cuadro, tanto al recorrer las varias regiones que componen el país, como cuando se enfrenta con el espinoso problema de su compleja, multiforme y desequilibrada capital Buenos Aires es desentrañada en ligeras pinceladas descriptivas, que nada tienen de frivolidad o capricho. De la mano del sin duda mejor exegeta —el sociólogo Ezequiel Martínez Estrada— nos va ofreciendo los más acusados perfiles de la gran urbe sudamericana, "uno de los problemas sociales y humanos más fascinadores y más difíciles de resolver que puedan encontrarse en el Nuevo Mundo" (aspecto social). "Horizontal como la Pampa, como la Pampa vasta, en apariencia monótona, y como ella incolora, Buenos Aires no puede recorrerse, ni mucho menos examinarse, en horas, días, ni semanas... De aquí que la primera impresión que causa el vagabundear por las calles de esta inmensidad de cemento sea una sensación de pérdida, de angustia mayor que en cualquier otra gran ciudad" (aspecto morfológico). El tipismo colorista hallado en el célebre barrio de La Boca es reflejo

de "un suburbio de Génova, un suburbio compuesto de mataderos, tinglados, baldíos, barcos o esqueletos de barcos, astilleros, lodazales más o menos fétidos, casuchas, timbas, aguaduchos y bares marineros; todo reflejado en la discutible, pero indiscutible original obra pictórica de Benito Quinquela Martín. La Boca es una película en colores, hablada en "lunfardo", sobre música de tango y de milongas; chillón el color y mediana la música o, en otras palabras, el cruce de melodrama parisiense (de un París apachesco, del *bal mussette)*, con un cuadro flamenco, sus hembras bravías y sus mozos crudos." Quizá las tintas estén algo cargadas, pero si tal cosa hace el que pretende describirlo, no hay que olvidar que las gentes y la vida misma que componen la escena, quizá también se esfuercen en darse ese convencional carácter. Vaya lo uno por lo otro.

En la segunda parte del libro —"Itinerario histórico"— examina el proceso histórico que va desde el Virreinato hasta los días de Perón, y cómo desde aquellos tiempos se empiezan a perfilar los caracteres determinantes de la capitalidad argentina y su oposición a las provincias del exterior. "España —dice— ...había levantado en torno de sus territorios americanos una barrera que los defendiera de la heterodoxia. Pero decir herético era decir corsario o contrabandista, y así, siguiendo los postulados de la práctica de gobierno y la política económica de la época, hubo de levantar otra destinada a protegerlas contra el afán de lucro del mercachifle hereje. Todas estas precauciones fueron muy pronto apostilladas por una serie de prácticas ilícitas, en principio, y muy generalizadas en la práctica, que las redujeron a letra muerta. Así como las restricciones al cultivo de la viña o del olivo no impidieron que en Mendoza, San Juan y otras comarcas manasen en abundancia el vino y el aceite, las demás prohibiciones dieron origen a un floreciente contrabando —de ideas y de mercancías—, a menudo tolerado y únicamente reprimido en esos breves e intermitentes períodos de rigor que suelen seguir a una larga indulgencia. De esta práctica y de este comercio vivió y se enriqueció Buenos Aires y toda una clase social porteña. Sería esta última embrión de una oligarquía que vendría a la vida, abierta a la penetración de ideas extrañas, ansiosa de novedades, de riquezas, ganosa de influencia y de poder, y medio propicio para que en ella nazcan y prosperen leguleyos y arribistas. Un mundo social, en suma, de sentido utilitario, penetrado de la importancia de los valores materiales y aleatorios del comercio. Entre ese Buenos Aires y su "hinterland", cuyas conveniencias —coincidentes con las de la Corona— reclaman la extinción del contrabando y la extirpación de los quistes territoriales extraños, la antinomia es absoluta... La divisoria de ambas zonas estuvo en

Córdoba, concretada en forma legal y física en la llamada Aduana seca que allí se estableció muy a principios del siglo XVII. Este es el comienzo de esa dualidad, mejor de esa dicotomía, que es un rasgo característico —hasta nuestros días— de la historia argentina."

Concluye la obra en una tercera parte que, bajo el título de "Miscelánea económico-social", muy a la ligera, revisa diversas instituciones de la vida argentina, en breves párrafos de corte periodístico, insuficientes a todas luces para encerrar el total significado de lo que han supuesto, sobre todo en los tiempos modernos, la propiedad, los círculos, la Iglesia, el Ejército, la Universidad y los demás elementos de la vida cultural. No obstante, quien busque una referencia introductoria hallará en este "Itinerario argentino" un cuadro completo y complejo, capaz de ofrecer una primera impresión de conjunto válida y hasta precisa para adentrarse en ese difícil conocimiento, como es el de un país en trance de manifestar su genuino espíritu nacional y el advenimiento de su verdadera unidad. Para eso la sugerente prosa de este libro se basta con creces.—ANTONIO AMADO.

INDICE

Portada y dibujos de Chumy Chumez. En páginas de color el trabajo *Presencia de América en la poesía de don Luis de Góngora y Argote,* de Antonio Gómez Alfaro.

Indice de autores correspondiente al volumen XXXVIII (2.º trimestre de 1959)

G

L

M

N

P

Q

R

S

PRESENCIA DE AMERICA EN LA POESIA DE DON LUIS DE GONGORA Y ARGOTE

POR

ANTONIO GOMEZ ALFARO

Tantas fantasías hubieron de llegar a España sobre el Nuevo Mundo, en los tiempos de su conquista, que un poeta tan amigo de utilizar el chiste y el equívoco en sus versos, como don Luis de Góngora y Argote, no podía resistir lógicamente la tentación de burlarse alguna vez donosamente de todo ello.

Concretamente, en un romance escrito en 1585 (1), cuando el poeta sólo tenía veinticuatro años, don Luis usó de la más abierta gracia para reírse de los que creían en todas las fantasías que sobre América circulaban en su tiempo. Aunque es un romance un poco largo —64 versos—, no resistimos el copiarlo íntegro, ya que su glosa le haría perder toda la frescura que posee:

Escuchadme un rato atentos,
codiciosos noveleros,
pagadme de estas verdades
los portes en el silencio.
Del Nuevo Mundo os diré
las cosas que me escribieron
en las zabras, que allegaron
cuatro amigos cuchimecos.
Dicen que es allá la tierra
lo que por acá es el suelo,
muy abundante de minas
porque lo es de conejos.
Que andaban los naturales
desnudos por los desiertos,
pero que ya andan vestidos,
si no es el que se anda en cueros.
Que comían carne cruda,
pero que ya en este tiempo
la cuecen y usan todos,
si no es el mujeriego.
Que no hay zorras en ayunas,
y que hay monas en bebiendo,
y que hay micos que preguntan:
"¿Véseme el rabo de lejos?"

---

(1) Número 18.—Las citas de Góngora las hacemos por la edición de sus *Obras completas*, preparada por Juan e Isabel Mille Jiménez, Aguilar, S. A., Madrid, 1951, tercera edición.

Que hay unos gamos abades,
y unos bien casados ciervos,
según picos de bonetes,
y garcetas de sombreros.
Que hay unos fieros leones,
digo fieros, por sus fieros;
que son leones de piedra
desatados en sus hechos.
Que hay unas hermosas grullas,
que darán por vos el sueño
si les ocupáis las manos
con un diamante de precio.
Que hay también unas cigüeñas
que anidan en los monasterios,
largas por eso de pico,
y de honrar torres de viento.
Que hay unas bellas picazas
vestidas de blanco y negro
cuya música es palabras,
y cuyo marjas es necios.
Que hay unas gatas que logran
lo mejor de sus eneros
con gatos de refitorios
y con gatos de dineros.
Que hay unos tigres que dan
con manos de vara, y menos,
tal bofetón a una bolsa,
que escupe las muelas luego.
Que andan unos avestruces
que saben digerir hierros
de hijas y de mujeres;
¡oh, qué estómagos tan buenos!
Que hay unas vides que abrazan
unos ricos olmos viejos
porque sustentan sus ramas
sus cudiciosos sarmientos.
Que hay en aquellas dehesas
un toro... Mas luego vuelvo,
y quédese mi palabra
empeñada en el silencio.

Y Góngora volvió sobre el tema. Quizás de todos los poetas de su tiempo sea el que más veces se refiere a las tierras del más allá del mar, desde los más variados aspectos. No se crea que los poemas gongorinos en los que la presencia de América se palpa, son todos del mismo corte que el citado. Muy por el contrario, en otras ocasiones roza lo épico; recuérdense las *Soledades* (2).

Por todo ello hemos creído interesante este trabajo, en la espera de que los lectores de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS conozcan cómo sentía América un poeta español de la altura del cordobés.

---

(2) "Nuestro Don Luys nació antes para Heroico, que para lírico, dígalo la magestad de sus versos; la agudeza de sus pensamientos; lo exquisito, y nada vulgar de su elocución: pero con su divino aliento se acomoda a todo." Tal dice el Abad de Rute en la Defensa que hizo de las *Soledades* en contra de las críticas de Jáuregui. Ved esta defensa en Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico,* Madrid, 1925, pág. 466.

CHISTES Y EQUIVOCOS UTILIZANDO NOMBRES Y LUGARES AMERICANOS

Y sigamos con los chistes y los equivocos gongorinos. Claro que es fácil perderse en ellos, pues las que a veces parecen las más serias composiciones en Góngora, a la postre no resultan sino chanzas y bromas surgidas de su inquebrantable cordobesía.

Dos ríos americanos —el Marañón y el Plata— sirven para poner de relieve lo fácil que en aquellos tiempos debía ser el cohecho. Así se infiere de unos versos de una letrilla:

Cualquiera que pleitos trata,
aunque sea sin razón,
deje el río Marañón,
y entre el río de la Plata;
que hallará corriente grata
y puerto de claridad,
¡verdad! (3).

Esta facilidad para lograr el cohecho está presente en otros poemas gongorinos, aunque ya sin referencia a los dos ríos americanos (4).

La riqueza de Indias —a la que nos referiremos en otro lugar—, también da ocasión para la burla, cuando en un romance que pretende ser su auto-retrato festivo, habla nuestro poeta de que es buen enamorado, que trae para las damiselas regalos de toda especie:

porque para ellas
trae cuanto de Indias
guardan en sus senos
Lisboa y Sevilla;
tráeles de las huertas
regalos de Lima,
y de los arroyos
joyas de la China (5).

El *palo de Brasil* también da ocasión a otro chiste en un nuevo romance que parece ser iba dirigido a doña Beatriz de Haro:

---

(3) Número 115; año 1601.
(4) En el poema *Contra el interés*, número 406, año 1616, dice así:

¡Con qué eficacia el pendolar ministro
reduce su registro
de la ley de escritura a la de gracia,
batida su eficacia
de un acicate de oro! El papel diga
a cuánto rasgo obliga
el dorado rasguño,
y qué overas cerró un cerrado puño!

(5) Número 24; año 1587.

Púsome el cuerno un traidor
mercadante corpachín,
que tiene bolsa en Orán
e ingenio en Mazalquivir;
rico es, y mazacote
de los más lindos que vi;
precioso, pero pesado
como palo de Brasil (6).

El verso de Garcilaso "ilustre y hermosísima María" (7), da rima forzada a los cuartetos de un soneto gongorino, en el que el poeta pregunta:

¿Son de Tolú, o son de Puertorrico (8),
ilustre y hermosísima María,
o son de las montañas de Bujía
la fiera mona y el disforme mico? (9).

En cuanto a Tolú (de donde procede el nombre del conocido bálsamo pectoral), también se repite en *El Doctor Carlino,* en concepto bien análogo al del citado soneto:

Con los de mi facultad
soy un mico de Tolú,
que con monerías granjeo
amistad y gratitud (10).

EL MAR Y LOS VIAJES DESCUBRIDORES Y ULTRAMARINOS

Pero, dejemos atrás los chistes de Góngora y pasemos a las *Soledades.* Si bien en toda la obra de Don Luis, el mar ocupa puesto

---

(6) Número 32; año 1590.
Entre los poemas de Góngora que en la edición de Mille figuran como solamente atribuíbles, el que tiene el número XIII dice así:

Al filo de mediodía,
no más porque su nariz
señalaba a las doce horas
en el tronco de un brasil...

(7) En el poema número 235, año 1583, ya utilizó Góngora también este verso de Garcilaso.
(8) Formando dos palabras figura Puerto Rico en el poema número XXXIV de los atribuíbles:

Que pretenda el mercader,
sin que ni al grande ni al chico
restituyá un alfiler.
en Nombre de Dios tener
lo que hurtó en Puerto Rico:
¡oh, qué lindico!

Obsérvese el magnífico equívoco que aparece en estos versos citados, utilizando el nombre de dos distintos lugares geográficos.
(9) Número 305; año 1609.
(10) Número 422, *El doctor Carlino,* año 1613, acto primero, versos 433-436.

las *Soledades* podemos decir que el mar es casi único escenario hasta preeminente como escenario y lugar de acción de sus poemas (11), en el final. Parece como si el poeta hubiera simbolizado en el mar el aspecto trágico de la vida, la incertidumbre, la no consecución de los afanes; como si el protagonista fuera sólo un peregrino náufrago en el mar proceloso de la vida.

La cuestión, que tiene un indudable interés para llegar a la perfecta comprensión de la ideología del poeta cordobés, no es la que a nosotros nos ocupa. Para nosotros, lo verdaderamente interesante es que, al ocupar tan preeminente papel el mar en las *Soledades,* de forma necesaria ha de surgir en el poema la referencia al mar Atlántico, separador de España del Nuevo Mundo, y la lógica referencia a éste.

Y así sucede en efecto. El anciano que aparece en la Soledad primera, al conocer por los vestidos del peregrino su procedencia marítima (12), expone una larga teoría sobre el mar. Es el anciano, como la experiencia que hiciera ver al náufrago las tragedias del mar:

> *... ese voraz, ese profundo*
> *campo ya de sepulcros, que, sediento,*
> *cuanto, en vasos de abeto, nuevo mundo*
> *—tributos digo américos— se bebe*
> *en túmulos de espuma paga breve* (13).

como luego dirá el anciano de la Soledad segunda, tan identificado ideológicamente con el de la Soledad primera, que nos parece el mismo, reencarnado.

Se refiere este primer anciano a los diferentes viajes ultramarinos de los españoles, desde los de Colón hasta el de Magallanes y

---

(11) Es bien interesante esta cuestión del papel que el mar representa en la obra gongorina. También tiene lugar importante en la obra de otro poeta cordobés, Juan de Mena. El hallar en dos hombres de pura tierra adentro un interés tan acusado por el mar no es cosa corriente.

Y hay que tener en cuenta que Don Luis también usaba de comparaciones y figuras referidas al mar aun en sus mismas cartas amistosas. En una dirigida a Cristóbal de Heredia, fechada en Madrid a 29 de octubre de 1620 (carta número 58 en el epistolario de la edición Mille), dice así:

"¿Tan pusilánime es su caudal que no sufrirá mil ducados de riesgo por un amigo con quien V.m. los ha ganado? Hacienda de poco ánimo, o amigo de poca voluntad, áncoras sobre áncoras ha de tener este navío y tan gastado lo siente de la bruma que teme zozobrar en el puerto: espero en Dios que ha de vencer el golfo y llegar al salvamento. Salgamos del marinaje y escribamos sin metáforas."

(12) Soledad, I, vr. 361: "reconociendo el mar en el vestido".

(13) Soledad II, vrs. 402-406.—García de Salcedo Coronel, en sus comentarios a los versos de Góngora, Madrid, Imprenta Real, tomo I, pág. 249, traduce así: "Y que paga en túmulos de breue espuma quantas riquezas del nueuo mundo beuió sediento en vasos de abeto; esto es en las naues que sepultaron sus ondas."

Elcano, pasando por los de Balboa y Vasco de Gama (14). El anciano cree que todos ellos iban sólo movidos por la codicia:

Piloto hoy de Cudicia, no de errantes
árboles, más de selvas inconstantes,
al padre de las aguas oceano
—de cuya monarquía
el Sol, que cada día
nace en sus ondas, y en sus onaas muere,
los términos saber todos no quiere—
dejó primero de su espuma cano,
sin admitir segundo
en inculcar los términos del mundo (15).

El primer viaje hacia América, el viaje descubridor de Colón en las tres famosas carabelas, aparece relatado por Góngora en seis magistrales versos solamente:

Abetos suyos tres aquel tridente
violaron a Neptuno,
conculcando hasta allí de otro ninguno,
besando las que al Sol el Occidente
le corre en lecho azul de aguas marinas,
turquesadas cortinas (16).

La misma codicia, conductora de los españoles de 1492, según el poeta, no se arredró ante la resistencia de la población indígena a los conquistadores, porque

A pesar luego de áspides volantes
—sombra del sol y tósigo del viento—
de caribes flechados, sus banderas
siempre gloriosas, siempre tremolantes,
rompieron los que armó de plumas ciento
lestrigones el itsmo, aladas fieras:
el itsmo que al Océano divide,
y —sierpe de cristal— juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur, cola escamada
de antárticas estrellas (17).

Aparece luego Vasco Núñez de Balboa en la historia. Y, con él, el Mar del Sur (18). Este descubrimiento es saludado por Góngora también por boca del anciano:

---

(14) Jáuregui, en su mencionado *Antídoto,* consideraba que eran sólo dos viajes ultramarinos los indicados por Góngora en sus versos. Contra esta opinión se alzó el Abad de Rute indicando que en realidad eran cuatro: los de Colón, Balboa, Vasco de Gama y Magallanes-Elcano. Ved en Artigas, *op, cit.,* páginas 460-463, no sólo esto, sino también una serie de citas clásicas sobre los lestrigones y el istmo que en Soleda I, vrs. 419-429 se nombran.

(15) Soledad I, vrs. 403-412.

(16) Soledad I, vrs. 413-418.

(17) Soledad I, vrs. 419-429.

(18) Ved otros lugares en los que se cita por Góngora el mar del Sur. Por ejemplo, en número 32 (año 1590), y en la Soledad II, vrs. 67 y 774.

Después, la codicia, sin asustarse de los peligros del mar, del naufragio y de la muerte, buscó el camino de Indias por la ruta africana. Nuestro poeta relata el viaje de Vasco de Gama, su paso por el Cabo de Buena Esperanza y su llegada a la meta deseada (19).

Las hazañas náuticas prosiguen. Conquistados los dos caminos de Indias, sólo queda ya por intentar la total vuelta al mundo. Victoriosa la expedición de Elcano, su descripción no podía faltar en las *Soledades*, dando entrada a todos los tópicos gongorinos de siempre:

Segundos leños dió a segundo polo
en nuevo mar, que le rindió no sólo
las blancas hijas de sus conchas bellas,
mas los que lograr bien no supo Midas
metales homicidas (20).
Zodíaco después fue cristalino
a glorïoso pino,
émulo vago del ardiente coche
del Sol, este elemento,
que cuatro veces había sido ciento,
dosel al día y tálamo a la noche,
cuando halló de fugitiva plata
la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro siempre uno,
o las colunas bese o la escarlata,
tapete de la Aurora.
Esta, pues, nave ahora
en el húmido templo de Neptuno,
varada pende a la inmortal memoria
con el nombre de Victoria (21).

LA RIQUEZA DEL NUEVO MUNDO

Ya hemos visto que, sea cual sea el viaje, siempre ha sido para Góngora

piloto hoy la Cudicia (22).

Porque los marineros van buscando lugares más ricos. Sobre todo, luego de haberse sabido a la vuelta del primer viaje colombino que las Indias eran tierras llenas de riquezas. Claro que la fantasía había volado y eran excesivas las fabulosas historias que se traen. Pero esto no es óbice para que, poco a poco, vayan creyéndose en España a pies juntillas las más fantásticas historias sobre América.

---

(19) Soledad I, vrs. 430-434.
(20) Soledad I, vrs. 432-465.
(21) Soledad I, vrs. 466-490.
(22) Ved en poema número 396, del que hay dudas acerca del año en que fuera escrito. Trata de la toma de Larache, y dicen así unos versos suyos:

Piloto el interés sus cables ata,
cuando ya en el puerto
del soplo occidental, de el golfo incierto,
pescadora la industria, flacas redes,
que dió a la playa desde su barquilla,
graves revoca a la espaciosa orilla.

De todos los lugares americanos, bien pronto se sabe que el más abundante de riquezas es el reino del Perú. Por eso Góngora utiliza este país en una serie de comparaciones hiperbólicas de lo más profuso y variado. Las flotas que del Perú vuelven, siempre llegan cargadas de oro; así lo dice Marcelo a Galeazzo en *Las Firmezas de*

No invió flota el Perú
con razonables sucesos,
que de cuarenta mil pesos
no la descargues tú (23).

Isabela: Insistiendo en el equívoco, Góngora utiliza en *El Doctor Carlino* una paráfrasis llena de gracia, haciendo referencia a las riquezas peruanas, Gerardo dice una vez así a Carlino:

Yo entretanto iré a buscar
cien vecinos del Perú (24).

Y Gerardo consigue esos "cien vecinos del Perú", que no son sino cien escudos, como se sabe luego claramente, en otros lugares de la obra, en los que insiste en el juego verbal (25).

Varias otras veces aparece el Perú en la misma obra teatral, como cuando el propio protagonista se expresa así de una cadena que Enrico pretende regalar a Casilda:

No hay cosa de oro pesada.
Si derribare la mano,
tanto más será süave,
que es bienquisto por lo grave
este metal indïano (26).

Pocos versos después, Enrico le insiste a Casilda para que acepte su regalo.

Ojalá cada eslabón
de oro tuviera un millón
y de hechura un Perú (27).

En el autorretrato en verso que el propio Carlino se hace en el primer acto de la misma obra, dice en un lugar que

---

(23) Número 421, año 1610, *Las firmezas de Isabela,* acto tercero, vrs. 2.978-2.981.

(24) *El doctor Carlino* ya citado, vrs. 374-378, acto primero. Gerardo se expresa en puro *argot.* El doctor Carlino, su interlocutor, le contesta a su frase con esta otra:

Como tú la boca abras,
de los que trajo en las zabras
mil te dará, yo lo fío.

(25) En la misma obra ,acto primero, versos 598-605 y 780 y siguientes.

(26) *El doctor Carlino,* acto primero, vrs. 1.097-1.101.

(27) Idem íd., vrs. 1.115-1.117.

Los búcaros para mí
son las minas del Perú,
según tengo de opiladas
infinita multitud (28).

Y en otra ocasión, para convencer a Don Tristán de que debe decirle sus años para curarlo, Carlino indica que de él no quiere que pueda decirse alguna vez, por mal médico, ha sido culpable de la muerte de Don Tristán:

De mí tal no se dirá
si vuestros años no sé,
aunque me pongan allí
cuantas barras envió
en sus flotas el Perú (29),

frase ésta de las "barras (de oro) del Perú" que ya Góngora había utilizado en 1585:

Si algunas damas bizarras
(no las quiero llamar viejas),
gastan el tiempo en pellejas,
y en ellas se aforran en garras,
vayan al Perú por barras,
y busquen otro,
que yo soy nacido en el Potro (30).

El Potro es una típica plaza de Córdoba, donde se alza una vieja posada en la que moró Cervantes alguna vez.

---

(28) Idem íd., vrs. 465-468.

(29) Idem, acto segundo, vrs. 1.932-1.935. En este mismo acto, pocos versos antes, el propio Carlino se expresa así:

y así, como tanto va,
si no me traéis la fe
de vuestro bautismo aquí,
en vano drogas nos dió
Ceilán, Malaca y Pegú.

Este Pegú debe ser una corrupción de Perú, al igual que el Pirú que Góngora utiliza en número 350, año 1619, soneto dedicado a Júpiter que, según parece, estaba dedicado a don Miguel de Guzmán, hijo del duque de Medina Sidonia, que murió de rayo:

Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Stéropes forjó,
piedra digo bezahar de otro Pirú,
las hojas infamó de un alhelí,
y los Acroceraunios montes no.
¡Oh Júpiter, oh, tú, mil veces tú!

Cervantes también utilizó Pirú por Perú. Ved como ejemplo la cita que de *La entretenida* hace Rafael Heliodoro Valle en *Cervantes en la América española*, publicado en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número 93, Madrid, septiembre de 1957, página 372: "¿De qué Pirú ha de venir, de qué México o qué Charcas?"

(30) Número 99, año 1585.

El tema de la riqueza del Perú, enlazado con el tema del caballo surge en un soneto:

Los caballos, favonios andaluces,
gastándole al Perú oro en los frenos,
y los rayos al Sol en los jaeces (31).

Y, para acabar las referencias al Perú, señalaremos los versos de la Soledad segunda en los que compara la proa de un pequeño barco, mojada por la espuma, con el cuello de una princesa peruana, rodeado de un collar de perlas:

... con perezoso movimiento,
el mar encuentra, cuya espuma cana
su parda aguda prora,
resplandeciente cuello
hace de augusta Coya peruana,
a quien hilos el Sur tributó ciento
de perlas cada hora (32).

Abandonando ahora el tema del Perú, saltemos a otro lugar famoso por sus minas de plata, cuyo nombre aún nos ha quedado en el idioma como símbolo de riqueza: el Potosí. Plata del Potosí suelen traer los barcos que vienen camino de la Península:

Al viento más opuesto abeto alado
sus vagas plumas orea, rico el seno
de cuanta Potosí tributa hoy plata (33).

En una ocasión, para hablar de la garganta y el pecho de una muchacha, Don Luis se evade de la obligada temática floral de todos sus poemas, y recurre a otros términos de comparación bien distintos:

Con su garganta y su pecho
no tienen que competir

---

(31) Número 280, año 1603, según Foulché-Delbosc, estima Mille.
Ved en número 420, *Panegírico del duque de Lerma*, octava XXXVIII, estos versos:

¿qué mucho, si pisando el campo verde
plata calzó el caballo que oro muerde?

(32) Soledad II, vrs. 62-68. García de Salcedo Coronel, en sus comentarios ya citados, tomo I, pág. 209, vuelta, estudia estos versos: "... cuya cana espuma hazia que su aguda, y parda prora pareciesse resplandeciente cuello de Augusta Infanta del Piru. Coya llaman los Indios del Peru a la Infanta o Princesa suya". Y, después, "... A quien el mar del sur tributa innumerables hilos de perlas cada hora. Puso el número finito por el infinito. Assí en el Polifemo, estancia 48:

O dormida te hurten a mis quexas
Purpúreos troncos de corales ciento."

Obsérvese en estas referencias a los comentarios de Coronel cómo usa indistintamente Perú y Pirú, y ved *ut supra* nota 29.
(33) Número 396, *De la toma de Larache*, ya citado.

el nácar del mar del Sur,
la plata del Potosí (34).

Y, por su parte, Isabela, para alentar al hombre amado. a quien ella cree simple secretario de su padre, le dice que:

para igualar tu humildad
no tengo un maravedí;
para alentar tu esperanza
mi dote en un Potosí (35).

A veces, el chiste aparece donde menos se piensa. Por ejemplo, en los sabrosos diálogos entre una moza a la que pretende un viejo, y una amiga que le aconseja que cobre al anciano galán buen dinero por sus favores:

B.—*Serle chero sanguisuela,*
pues babosa es para mí.
A.—*Las venas del Potosí*
sabrás chupar, Isabela.
B.—*Esto mi señora abela*
me lo enseñó desde chica (36).

O bien, en otro lugar en el que, tras contarnos un gracioso cuento de una avariciosa cuya gallina murió por no alimentarla, nos señala una moraleja *sui géneris* que el propio poeta, con toda su malicia, se ha inventado:

... *Sangró una ingrata*
cierto jayán de plata,
enano Potosí, cofre de acero
de un bobo perulero,
a quien le dejó apenas
sangre real en sus lucientes venas (37).

Por último, la referencia al Potosí y sus riquezas se hacen otra vez al alabar una ciudad, concretamente Toledo, a la que Emilio, uno de los personajes de *Las firmezas de Isabela,* describe y canta al descubrirla desde lejos. Esa montaña, dice; ese turbante,

... *esa con majestad y señorío*
corona imperïal que, al cielo grata,

(34) Número 32, año 1590. Mille dice en las notas que, según la edición de Barcelona, este poema va dirigido a doña Beatriz de Haro.
(35) *Las firmezas de Isabela*, antes citada, acto tercero, vrs. 2.382-2.385.
(36) Número 114, año 1600.
(37) Número 406, año 1616.
En las poesías atribuíbles, número XIII, dice acerca de Potosí lo siguiente:

un barril de vino blanco
y de tinto otro barril,
del metal de las entrañas
del cerro del Potosí,
dos cuchillos de Malinas
y un salero de marfil.

en las perlas comienza de este río,
y en la cruz de aquel templo se remata;
ese cerro gentil, al voto mío
segundo Potosí fuera de plata,
si la plata no fuera fugitiva,
o alguna vena desatara arriba;
ese obelisco de edificios claro.

... ...

Esa, pues, o turbante sea, o montaña,
segundo Potosí, imperial corona,
sacro obelisco de grandeza extraña,
Toledo es, claro honor de nuestra zona (38).

Esta pintura que al comienzo del tercer acto hace Emilio a Galeazzo, es recordada por éste cuando, poco después en el transcurso de la farsa, su hijo no quiere reconocerlo, Galeazzo, entonces, todo quejoso, exclama contra Toledo:

¿Es ésta la gran corona?
¿el turbante, el Potosí?
Si Dios me saca de aquí,
el peso de mi persona
ofrezco de blanca cera
a la Virgen de la Antigua... (39).

Finalmente, hemos de añadir junto al oro y las perlas peruanos y a la plata del Potosí, la referencia que Góngora hace también a las esmeraldas, para hablar de la hierba, usando de un graciosa imagen en su magnífica e irreverente *Fábula de Píramo y Tisbe:*

Pródigo destató el hierro,
si cruel, un largo flujo
de rubíes de Zeilán
sobre esmeraldas de Muso (40).

SEVILLA, PUERTA DE AMERICA

Ya hemos visto en otro lugar que Góngora se retrataba como buen enamorado en un auto-retrato festivo en verso que escribió en 1585, porque para las damiselas

trae cuanto de Indias
guardan en sus senos
Lisboa y Sevilla.

---

(38) *Las firmezas de Isabela,* acto tercero, vrs. 2.148-2.173.
(39) Idem, íd., vrs. 3.410-2.415.
(40) Número 74; año 1618; versos 465-469. En las notas de la edición Mille, pág. 1.113, se copia esta frase de los comentarios de Salazar Mardones a este poema: "*Muso* (v. 468) "es una provincia en el Nuevo Reino de Granada". Hay allí "minas de esmeraldas".

Eran entonces éstas dos ciudades verdaderas puertas de Indias. Lisboa, puerta de las Orientales, porque el tratado de Tordesillas había casi obligado a Portugal a buscar la ruta africana; Sevilla, por su parte, era la puerta de América. Era ella sede oficial de los organismos administrativos creados con motivo del descubrimiento, y, su puerto fluvial, punto de partida y arribada de los galeones que hacían la ruta del Nuevo Mundo.

Verdadera ciudad cosmopolita en aquel entonces, su vida febril, intensa, llena de actividad, su ambiente y su riqueza, aparecen recogidos briosamente en unos versos de *Las Firmezas de Isabela,* en los que Fabio habla a su criado Tadeo del viaje que a Sevilla hizo con su amigo Marcelo:

Partimos juntos a ver
aquella Fénix del orbe,
que debajo de sus alas
tantos leños hoy recoge;
gran Babilonia de España,
mapa de todas naciones,
donde el flamenco a su Gante,
y el inglés halla a su Londre.
escala de el Nuevo Mundo,
cuyos ricos escalones,
enladrillados de plata,
son navíos de alto borde.
Con sus grandezas, Sevilla
diez días nos tuvo o doce,
y dejámosla al fin de ellos
pagada en admiraciones (41).

En un poema anterior en fecha a *Las firmezas de Isabela,* Góngora también habló de Sevilla. Se trataba de un poema escrito "en una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo" y, en él, después de calificar a la bética ciudad de "gran madre", añade que lo es

no porque el Betis tus campiñas riega
(el Betis río, y rey tan absoluto (42)
que da leyes al mar, y no tributo);
ni porque ahora escalan su corriente
velas del Occidente,
que, más de joyas que de vientos llenas,
hacen montes de plata sus arenas (43).

---

(41) *Las firmezas de Isabela,* acto primero, vrs. 484-499.

(42) De nuevo es el río Guadalquivir rey de los otros ríos. Ya en 1585, número 244, soneto dedicado a Córdoba, dijo Góngora:

¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!

Y antes, en 1582, número 226, se había expresado nuestro poeta de forma parecida:

Rey de los otros, río caudaloso...

Por el contexto se deduce que, necesariamente, este "rey de los otros" no es sino el mismo Guadalquivir.

(43) Número 386, año 1590.

Concretamente, Sevilla era "gran madre" en este poema, dado su asunto, por haber sido cuna de San Hermenegildo.

HIPERBOLES POETICAS SOBRE EL IMPERIO ESPAÑOL Y SU REY

La vieja frase de que nunca el sol se ponía en nuestros dominios en aquellos tiempos del siglo áureo, y otros términos análogos, aparecen en Góngora repetidísimas veces. El poder de nuestros reyes es en los versos gongorinos dilatado en extensión. Nuestros eran la noche y el día, y América, las Indias Occidentales, el lugar en el que están situadas, como en otro sitio indicamos,

... las que al Sol el Occidente
le corre, en lecho azul de aguas marinas,
turquesadas cortinas.

Los reinos de la Aurora aparecen ubicados por Góngora en Japón, en Cambaya, y lugares análogos de las Indias Orientales (44). América es, en cambio, el lugar donde el sol se va a morir.

Hay veces, sin embargo, en que la propia hipérbole exige sacrificar. la construcción lógica de los conceptos, y entonces,

... aquella
ara del Sol edades ciento, ohora
templo es de quien el Sol aún no es estrella,
la grande América es, oro sus venas,
sus huesos plata, que dichosamente,
si ligurina dió marinería,
a España en uno y otro alado pino,
interés ligurino
su rubia sangre hoy día
su medula chupando está luciente (45).

Soberano del Nuevo Mundo el rey de España, su poder toma en

(44) Que ello es así se ve de manera clara en numerosos poemas gongorinos. Por ejemplo, en el *Panegírico al duque de Lerma*, año 1617, octava LXVII:

de éste inquirida siempre y de aquel buco.
de el mar es de la Aurora la más grata,
cuando no la mayor del continente,
isla Ternate, pompa del Maluco,

Y en número 8, año 1582:

... hecho otro nuevo Alcides,
trasladaba sus columnas
de Gibraltar a Japón
con su segundo Plus Ultra.

Existen numerosas citas que podríamos añadir aquí, pero que abrumarían este trabajo en demasía.

(45) Número 404, año 1615, *Egloga piscatoria en la muerte del duque de Medina Sidonia.*

Góngora calidades infinitas. El mismo poeta describe en un soneto su relación con el monarca:

Mínimo, pues, si capellán indino
del mayor Rey, Monarca al fin de cuanto
posa el sol, lamen ambos océanos (46),

hipérbole acerca del soberano español que Góngora repite para Felipe II, Felipe III y Felipe IV, indistintamente.

Así, respecto al primero de los tres soberanos indicados, Góngora dice en un soneto que trata *de San Lorenzo el Real del Escorial*, que este templo es

Religiosa grandeza del Monarca
cuya diestra real·al Nuevo Mundo
abrevia, y el Oriente se le humilla (47).

Las imágenes se repiten para Felipe III, como ya hemos dicho, y de esta forma, en la *Loa que recitó un sobrino de Don Fray Domingo de Mardones, obispo de Córdoba, en una comedia que le representaron él y otros caballeros estudiantes,* podemos leer los versos siguientes:

Con invidia luego santa
Filipo a tus pies se postra,
y en cada rodilla suya
no menos que un orbe dobla (48).

El metro octosílabo de este poema deja paso al endecasílabo, en un poema de carácter épico que trata *De la toma de Larache:*

Las garras pues, las presas españolas
del rey de fieras no, de nuevos mundos,
ostenta el río, y gloriosamente

(46) Número 378, año 1623, *Determinado a dejar sus pretensiones y volverse a Córdoba.*

(47) Número 255 (en Mille figura, por evidente error de imprenta, con el número 225), año 1609, aunque algunos lo estiman escrito en 1589.

Góngora escribió dos poemas que citamos a continuación, por hacer relación con nuestro trabajo. El primero, número 329, año 1614, es un soneto: *Para el principio de la historia del señor rey Don Felipe II, de Luis de Góngora,* que acaba así:

Escriba, lo que vieron, tan gran·pluma,
de los (dos) mundos, uno y otro plano
de los dos mares una y otra espuma.

El segundo poema, número 399, año 1614, también está dirigido *a Luis de Cabrera par la historia del señor rey Don Filipo el segundo:*

Provincias, mares, reinos diferentes
peregrinó gentil, pisó ceñido
de enjambres no, de ejércitos de gentes.

(48) Número 67, año 1612.

arrogándose márgenes segundos,
en vez de escamas de cristal, sus olas
guedejas visten ya de oro luciente.

... ...

Vuestra, oh Filipo, es la fortuna, y vuestra
de Africa será la monarquía.
Vuestras banderas nos lo dicen, puesto
duro yugo a los términos del día
en los mundos que abrevia tanta diestra (49).

Hay que notar que ese constante volver sobre sus propias imágenes que tanto se ha criticado a Góngora, tiene plena demostración en el tema que examinamos. Basta sólo leer lo que dijo de Felipe II y lo que ahora dice el poeta de Felipe III.

En cierta enfermedad real que aquejó al monarca en 1619, Góngora pide en un soneto *a nuestra Señora de Atocha, por la salud del señor rey Don Felipe III:*

Fiebre, pues, tantas veces repetida
perdone al que es católica bisagra,
para más gloria vuestra, de ambos mundos (50).

Dos años después, *en la enfermedad de que murió el señor rey Don Felipe III,* el poeta vuelve a implorar la salud del regio paciente, y pide en un nuevo soneto a Esculapio:

Asiste al que dos mundos, garzón bello,
veneran Rey, y yo deidad adoro (51).

Pocos días más tarde, fallecido ya el rey, Góngora escribe sus *nemias en la muerte del señor rey don Felipe III:*

La liberalidad, si el jaspe llora,
ver, caminante, puedes,
tan copiosa de lágrimas ahora
cuento fué cuatro lustros de mercedes;
desatada la América sus venas,
suplió munificencia tanta apenas (52).

América ha surgido de nuevo, pero esta vez no para hablar del poder, sino de la munificencia regia: tantas mercedes había concedido el rey

---

(49) Número 396, ya citado.

(50) Número 346, año 1619. La palabra bisagra ya se había utilizado en las *Soledades* al referirse al estrecho de Magallanes:

la bisagra, aunque estrecha, abrazadora
de un Océano y otro siempre uno...

(51) Número 361, año 1621.

(52) Número 410, año 1621. Obsérvese que las imágenes se entrecruzan y entrelazan en Góngora. Esta cita de ahora pudo incluirse propiamente cuando hablamos de la riqueza del Nuevo Mundo.

muerto, que apenas si los tesoros que del Nuevo Mundo daban abasto para cubrirlas. La frase "desatada la América sus venas" estaba tomada textualmente de un anterior poema gongorino, el *Panegírico del duque de Lerma,* en el que, al hablar de que la corte estaba en Valencia esperando la llegada por mar de la futura reina Doña Margarita, decía así:

Desatadas la América sus venas
de uno ostentó y otro metal puro;
¿qué mucho, si pisandó el campo verde
plata calzó el caballo que oro muerde? (53).

Aun en el soneto escrito para cantar *el túmulo de las honras del señor rey Don Felipe III,* vuelve Góngora a hacer alusión del gran poder que había tenido el monarca:

Ley de ambos mundos, freno de ambos mares (54).

Ley de ambos mundos, freno de ambos mares, le llama en uno de los versos.

Pero no se crea que, al morir Felipe III, las imágenes mueren con él. Las imágenes persisten y vuelven alguna vez a la pluma del poeta, para cantar las glorias de Felipe IV. Ya enfermo don Luis de la enfermedad de que murió en Córdoba, allá por 1626, escribió un poema *en la creación del cardenal don Enrique de Guzmán,* en el que decía:

Tu exaltación instada
de Filipo fue el Cuarto, del monarca
que al Sol fatiga tanto
lustralle sus dos mundos en un día (55).

Escrito el ya citado *Panegírico al duque de Lerma* en 1617, antes de morir Felipe III, y habiendo empezado el propio duque a figurar en la corte aun desde tiempos de Felipe II, Góngora pudo al escribir sus versos decir, después de que

Al régimen atento de su estado,
a sus penates le admitió el prudente
Filipo (56),

que,

ceptro superïor, fuerza süave
a la gracia, si bien implume, hacía

---

(53) Número 420, ya citado, octava XXXVIII. Ved. *ut supra,* nota 31.
(54) Número 363, año 1621.
(55) Número 415, año 1626.
(56) Número 420, vrs. 137-139, octava XVIII.

de el pollo fénix hoy que apenas cabe
en los prolijos términos del día (57).

Cuando Felipe II muere, el duque de Lerma,

no del impulso conducido vano
de la ambición, al pie de su gran dueño
asciende, en cuya poderosa mano
dos mundos continente son pequeño;
alas batiendo luego, al soberano
sucesor se remonta...

... ...

Luto vestir al uno y otro polo
hizo, si anegar no su Monarquía
en lágrimas, que pío enjugó luego
de funerales piras sacro fuego.
Entre el esplendor pues alimentado
de flores ya süave, ahora cera,
y el dulcemente aroma lagrimado
que fragante del aire luto era,
los oráculos hizo de el estado
digna merced de el Sandoval primera
el Júpiter novel, de más coronas
ceñido que sus orbes dos de zonas.
Su hombro ilustra luego suficiente
el peso de ambos mundos soberano,
cual la estrellada máquina luciente
doctas fuerzas de monte, si africano;
ministro escogió tal, a quien valiente
absuelto de sus vínculos en vano
el inmenso hará, el celestial orbe
que opreso gima, que la espalda corve (58).

Quizás nos hayamos excedido al transcribir un párrafo demasiado largo del poema gongorino. De todas formas, los versos citados del *Panegírico del duque de Lerma,* así como de los demás, demuestran bien a las claras que al hablar de sus soberanos, Góngora siempre hace mención a lo ilimitado de sus dominios. El rey español de, rey de dos mundos, bien podía asegurar que el sol no se ponía en sus estados.

---

(57) Idem, vrs. 145-149, octava XIX.—En el prólogo alegórico a *La gloria de Niquea,* número XCVIII de los poemas atribuíbles, también se habla de los términos del día:

Salve, oh Monarca, no de un orbe solo,
que tuyos son los términos del día,
si deste, si de aquel opuesto polo
el dosel pende de tu monarquía.

Y antes, en el mismo poema atribuíble:

... simétricos prodigios españoles,
a cuyo siempre esclarecido dueño
dos orbes continente son pequeño.

(58) *Panegírico al duque de Lerma,* vrs. 201-256, octavos XXVI-XXXII.

Bien curioso resulta en este repaso temático que estamos efectuando, el que don Luis se refiriera alguna vez a "las Españas" pluralizando el nombre de nuestra nación. Claro es que dicha expresión sólo se utiliza un par de veces, y ambas en poemas que, al parecer, no es seguro fueran escritos por Góngora. El primero se refiere *a las fiestas del nacimiento del príncipe don Felipe Dominico Víctor, y a los obsequios hechos al embajador de Inglaterra:*

Bautizamos al niño Dominico,
que nació para serlo en las Españas (59).

La segunda vez que se utiliza la expresión es en el prólogo alegórico de *La gloria de Niquea:*

Marte su escudo te dará, sediento
de que, al reflejo de su acero, vea
la invidia respetadas tus hazañas,
propagado el honor de las Españas (60).

Es en este mismo poema últimamente citado en el que Góngora vaticina a su rey:

dominarán, señor, tus armas solas
del Indio mar a las Hesperias olas (61).

Ya no es la imagen repetida del territorio ilimitado. Se trata de algo más: Ya está ahí, presente,

... *España,*
Belona de dos mundos... (62),

como en otro lugar escribió el propio Góngora.

ABORIGENES AMERICANOS: LOS CARIBES O CARIBANOS

En la serie de veces en que don Luis cita con su propio nombre a algún aborigen de Indias, el mayor número de ellas lo ocupan los caribanos, habitantes del Caribe, guerreros crueles y feroces, con fama de antropofagia. De esta leyenda se hace eco nuestro poeta en *Las firmezas de Isabela:*

Las ondas de el Océano
a las firmes rocas hoy
trataran como a navíos,
antes que paso te de..

(59) Número LVII de los atribuíbles, año 1605.
(60) *La gloria de Niquea,* año 1622, ya citado.
(61) Idem, íd.
(62) Número 309, año 1610, *En la muerte de Enrique IV, rey de Francia.*

No muevas, Camilo, el pie,
que moveré los pies míos
adonde el robusto scita,
la aljaba pendiente al hombro,
a las fieras es asombro
de las montañas que habita;
donde la crueldad, y el vicio
de el bárbaro caribano
cuerpo sacrifica humano,
y se come el sacrificio,
y para que más peligre,
donde con mortal fiereza
se desmiembran, pieza a pieza,
onza a onza, y tigre a tigre (63).

Esta misma ferocidad legendaria de los caribes es utilizada para hacer una novísima imagen acerca de los ojos de una dama de Palacio, doña Leonor Pimentel:

buscad, amantes fieles,
entre estas conchas la perla,
si dejan sus ojos verla,
que son caribes crueles (64).

Y en la Soledad primera, versos 419-429, ya citados anteriormente, también hace don Luis referencia a la crueldad del mismo pueblo americano:

A pesar luego de áspides volantes
—sombra del sol y tósigo del viento—
de caribes flechados, sus banderas
siempre gloriosas, siempre tremolantes,
rompieron los que armó de plumas ciento
lestrigones el istmo, aladas fieras (65).

Además de los caribes, en la obra gongorina aparece un "flechero parahuay", al que llega la noticia de la muerte del conde de Lemus (que éste era el motivo central del poema):

Moriste, y en las alas fue del viento,
lastimando tu dulce voz postrera
las orillas del Ganges, la ribera
del rey del Occidente,
flechero parahuay, que de veneno
la aljaba armada, de impiedad el seno
tu fin sintió doliente (66).

---

(63) *Las firmezas de Isabela,* acto tercero, vrs. 2.896-2.917.

(64) Número 111, año 1600, *al marqués de Guadalcázar, de las damas de Palacio.* Es Chacón, según indica Mille en sus notas, el que asegura que esta dama es doña Leonor Pimentel.

(65) La explicativa "Sombra del sol y tósigo del viento" tiene repetición análoga en Soledad II, vrs. 875-890:

infamó la verdura con su pluma,
con su número el Sol...

(66) Número 400, año 1614, *Al conde de Lemus, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles.*

junto a la envenenada arma de ese "flechero parahuay", también la flecha del habitante de las riberas del Marañón está envenenada:

de venenosa pluma, si ligera,
armado lo oya el Marañón valiente (67).

Esto que había de oír el Marañón valiente, no era sino el *Penegírico del duque de Lerma.*

Aparte de la "augusta Goya peruana" (68), citada en otro lugar, en la obra gongorina, el inca y el mejicano aparecen en una misma estrofa de la Soledad segunda, cuando Góngora va haciendo en este poema la enumeración de una serie de aves de presa que se utilizan en la caza de altanería. Entre las mismas cita al aleto, ave rapaz, originaria de América:

Tú, infestador, en nuestra Europa nuevo,
de las aves nacido, abeto, donde
entre las conchas hoy del Sur esconde
sus muchos años Febo,
¿debes por dicha cebo?
¿Templarte supo, di, bárbara mano
al insultar los aires? Yo lo dudo,
que al precïosamente inca desnudo
y al de plumas vestido mejicano,
fraude vulgar, no industria generosa,
del águila les dió a la mariposa (69).

Esta misma referencia al vestido del inca y del mejicano se hace en la *Egloga piscatoria en la muerte del Duque de Medina Sidonia,* en la que a la pregunta que hace Lícidas:

¿Quién, dime, son aquellas de quien dudo
cuál más dolor o majestad ostente,
plumas una la frente,
palmas otra, y el cuerpo ambas desnudo?,

(67) Número 420, ya citado, vrs. 13-14, octava II.

(68) Es esta una de las veces en que se ve más claramente el que una misma expresión tiene cabida en más de un lugar, como indicábamos en la nota 52.

(69) Soledad II, vrs. 772-782.—Dámaso Alonso, en sus comentarios sobre las *Soledades,* "Cruz y Raya", Madrid, 1936, págs. 255-256, dice así: "Oh, tú aleto, nuevo azote de las aves, sólo conocido en Europa desde el descubrimiento de las Indias de Occidente, que tienes tu cuna allá entre las conchas del mar del Sur (Océano Pacífico), donde hoy esconde sus rayos el viejísimo astro del día (ya que para los antiguos, conocedores sólo del Viejo Mundo, las columnas de Hércules eran el punto de la puesta solar), dime, ¿te han cebado con arreglo al arte de la cetrería?, ¿supo la bárbara mano de los habitantes de aquellas regiones templarte (según término de la caza de altanería) para que acometieras y escalaras los aires? Yo lo dudo, porque al Inca que adorna su desnudez con piedras preciosas, y al indio mejicano, que se viste de plumas, no la noble industria cetrera, sino el engaño vulgar de las redes es quien les proporciona el dominio y captura de todos los animales del aire, desde el águila reina hasta la diminuta mariposa."

le contesta Alcidón, explicándole, que

Mal la pizarra pudo
lisonjealles el color. Aquella
la grande América es... (70).

OTRAS REFERENCIAS AL NUEVO MUNDO

Pocas más de las hasta ahora citadas son las veces en que en la obra de don Luis de Góngora y Argote aparece referencia alguna al Nuevo Mundo. Por ejemplo, cuando en el poema en que se dirige al marqués de Gualdalcázar citándole a las damas de palacio, hace mención de doña Juana de Portocarrero, nieta del conde de Medellín:

Galantísimo señor,
deste cielo, la primera
sea el puerto, y la carrera
de las Indias del Amor;
el más hermoso, el mejor
extremeño serafín
que dió a España Medellín (71).

Por ejemplo, también, la serie de versos que el poeta escribe dedicados al marqués de Ayamonte, cuando se rumoreó que iba a marchar a Méjico, como virrey de Nueva España. Como la noticia circuló en 1606, los poemas están escritos en este año. Luego, el marqués no llegó a partir para las tierras americanas, y don Luis compuso un soneto más con este nuevo motivo (72). Hay que hacer mención de cómo por algunos autores se ha estimado que quizás nuestro poeta tuviera intención de embarcar a Méjico con el marqués en caso de que éste hubiera aceptado el virreinato (73).

En uno de estos poemas dedicados al de Ayamonte, Góngora hace hablar a Tritón un largo parlamento:

¿Veis (dice el dios marino),
estas que de la barra a las arenas
despliegan blanco lino,
solicitan timón, calan entenas?

---

(70) Número 404, año 1615, ya citados estos versos, *ut supra.*

(71) Número 111, ya citado. Es Chacón también esta vez, según anota Mille, quien indica que esta dama es doña Juana de Puertocarrero.

(72) Número 286, año 1606, *Al marqués de Ayamonte, determinado a no ir a México.*

(73) Artigas, *op. cit.*, capítulo VI, que trata de los años 1602-1609 de la vida de Góngora, al referirse a todos estos poemas que fueron escritos en honor de los Ayamonte, dejó caer una pregunta que no tiene contestación documental hasta ahora: si acaso don Luis no tuvo intención de embarca hasta América con el marqués, cuando se dijo que éste iba de virrey a Nueva España.

También creemos recordar que, hace como tres años, apareció en el *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, de Córdoba,* un trabajo sobre este particular.

Nubes son, y no naves,
carros de un Sol en dos ojos süaves.
En estos ojos bellos,
Febo su lúz, Amor su monarquia
abrevian, y así en ellos
parte a llevar al Occidente el día
con naval pompa extraña
la gloria de los Zúñigas de España (74).

Otro de los poemas trata de *la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte:*

consorte es generosa del prudente
moderador del freno mexicano (75).

Y nada más. En todo lo dicho queda expuesto cómo la presencia de América en la obra de Don Luis de Góngora es bien patente. Quizás sea el poeta de su tiempo en el que podamos hallar mejor al Nuevo Mundo latiendo en sus versos. Unas veces, la referencia que hace es forzada, tópica, dura incluso. Otras, cobra carácter épico. En alguna ocasión, la donosa burla nos hace reír. Nos figuramos aquellos "cudiciosos noveleros" de nuestro siglo áureo, dispuestos a tragar mentiras sobre América, y a aumentar la bola cuando ellos después contaban la novedad escuchada antes.

Góngora, sin ir a América, la tenía presente. En sus ratos de charla en los patios de la Catedral de Córdoba, sería fácil encontrar gentes que hubieran estado en el Nuevo Mundo. De esta forma, no debía ser cosa extraña para don Luis el hablar de las tierras de más allá del mar, ni costaría trabajo al poeta hacer nacer en su construcción poética la referencia a las mismas. No debía serlo, porque alguna vez usó Gongora del Nuevo Mundo hasta para una frase en una carta amistosa. Fechada en Madrid, a 26 de marzo de 1619, y dirigida a su amigo don Francisco del Corral, le decía en ella, entre otras cosas, que "la jornada de Lerma, aunque diferente en todo, me valió la merced que deseó hacerme el Cardenal Duque tan malograda. No querría que en esta otra fuese de tan poco provecho, *si bien no hacen consecuencia en la carrera de las Indias navíos anegados* (76).

Después de ver que América está presente hasta en el mismo lenguaje familiar del poeta, creemos que es obvio agregar nada más. Podemos, pues, dar por terminado nuestro trabajo.

Antonio Gómez Alfaro.
Modesto Lafuente, 6, 3.° E.
MADRID

(74) Número 392, año 1606, *De los marqueses de Ayamonte, cuando se entendió pasaran a Nueva España.*
(75) Número 283, año 1606.
nas 921-922.
(76) Carta número 17, en el epistolario que recoge la edición Mille, páginas 921-922.